








THE GETTY CENTER LIBRARY









Digitized by the Internet Archive  
in 2018 with funding from  
Getty Research Institute

<https://archive.org/details/larte6190unse>











## LE PRIMIZIE DEL CARADOSSO A ROMA



San Pietro in Vincoli a Roma vi sono due portelle in bronzo che chiudono il reliquario delle catene di San Pietro, sotto l'altare in mezzo al coro (fig. 1). Le portelle sono divise ognuna in tre scompartimenti, con le armi di Sisto IV e di Giulio della Rovere cardinale, ne' superiori; due istorie di San Pietro in quelli di mezzo; due tabelle negli inferiori, una col ricordo di Sisto IV, l'altra relativa al cardinale patrono di San Pietro in Vincoli:

IVL. CARD. S. P. AD VINCULA  
S. ROMANAE ECCL. MAIOR  
PENITENTIARIVS MCCCCLXXVII

Il 1477 è la data del lavoro, la stessa del solenne affresco in cui Melozzo da Forlì dipinse il Platina, custode della biblioteca papale, innanzi a Sisto IV circondato da' suoi, tra gli altri Giuliano della Rovere. Nell'affresco, come nelle portelle di bronzo, come nel monumento di Sisto IV in San Pietro, gli ornamenti sono intessuti di rami di quercia con ghiande dorate; e sono i consueti rami che sembrano coronare la fronte dell'arte del quattrocento, intessere la corona civica all'arte italiana.

Le armi di Sisto IV e del cardinale Giuliano della Rovere sono fiancheggiate da genî reggenti de' festoni, simili a quelli delle formelle in bronzo, che si stendono sotto la figura di papa Sisto nella basilica di San Pietro. Ciò deve aver fatto pensare a Antonio del Pollaiuolo, ma il Courajod (*Gazette des beaux-arts*, febbraio 1883) ne dubitò, notando che lo stile dell'opera era in disaccordo completo con quello proprio di Antonio, secondo che specialmente si manifesta nel famoso altare di San Giovanni in Firenze. Ma tuttavia il Courajod si mostrò propenso a supporre che i bassorilievi rappresentassero la scuola fiorentina soggiogata dall'antichità classica, causa un troppo lungo contatto con questa. I bassorilievi non sono di Antonio Pollaiuolo, ma di un maestro che non aveva dimenticato tutte le finezze dell'orafo. Nelle figure havvi una rotondità inconsueta in Antonio, che è piuttosto sgangherato; le pieghe non sono mosse violentemente, ma tirate a linee sottili, segnate a onde parallele, strette strette ai corpi. Sui fabbricati vi sono le statuette dei Dioscuri e altre entro nicchie, così molti particolari ricavati dall'antico, la cattedra imperiale retta da sfingi, cornucopie eleganti che versan fiori. E qui non è il carattere dell'arte di Antonio Pollaiuolo, che amò le forme atletiche, dai muscoli d'acciaio, dalle vene gonfie tese come cordoni sotto la cute; qui non si vedono i suoi saettatori feroci, le sue figure anelanti alla lotta, innalzantisi con veemenza, esagerate nel gesto.

Le due scene, tanto quella di San Pietro condannato e condotto in carcere, quanto l'altra dell'Apostolo tratto dai ceppi e ridonato a libertà, richiamano subito le notissime dei rilievi dell'arco trionfale di Marc'Aurelio; e ci dimostrano come l'artista che le eseguì fosse un maestro invasato dall'antichità, il quale godeva, benchè da poco tempo staccatosi dalle



Fig. 1 — Caradosso: Portelle in bronzo - Roma, San Pietro in Vincoli  
(Fotografia Alinari)



forme dell'arte gotica fiorita, a stender festoni, a profondere statuette ne' fabbricati, a rendere l'antico con le sue forme ancor timide.

L'artista non è romano, nè fiorentino. Egli ha lasciato un segno particolare dell'arte



Fig. 2 — Caradosso: Stipo in bronzo - Firenze, Museo Nazionale  
(Fotografia Alinari)

sua nel fondo della scena della cattedra di San Pietro, ov'è un edificio coronato di merlatura, con un'edicola e due nicchie con statue nella facciata. Di qua e di là del timpano dell'edicola, sopra alle nicchie centinate, sono due tondi con due busti identici a quelli che vediamo nel noto stipo in bronzo di Caradosso Foppa (fig. 2). Sono i busti che poi Cara-





Fig. 3 — Caradosso: Bassorilievo in bronzo — Londra, South Kensington Museum



dosso fa sporgere dai rotondi encarpi a San Satiro di Milano, circondati da vivaci fanciulli che si stringono, s'abbracciano, si mettono a cavalcioni.

Il celebre orefice che il Gaurico, Sabba da Castiglione, Ambrogio Leone, Benvenuto Cellini, ecc., vantarono a cielo, faceva le sue prime armi a Roma nel 1477. Nato verso il 1452 nella Brianza, egli era in quell'anno nel fiore dell'età. Come tanti orafi del suo tempo, si servì del modello del suo lavoro per altre due edizioni de' bassorilievi, una delle quali



Fig. 4 — Caradosso: Bassorilievo in bronzo - Parigi, Museo del Louvre  
(Fotografia Giraudon)

si trova al South Kensington Museum di Londra (fig. 3), ascritta a Lorenzo Ghiberti (numero 474, '64 del catalogo); l'altra (fig. 4) al Museo del Louvre (n. 11 delle sculture del Rinascimento), indicata da Barbet de Jouy come opera della scuola fiorentina del secolo XV. Quest'ultima mostra alcune varianti: una donna, non San Pietro, è incatenata nella prigione; San Pietro, che esce accompagnato dall'angelo non ha ancora la barba folta e ricciuta; il palazzo a sinistra verso cui si movono l'angelo e San Pietro non ha la indicazione dei filari dei parallelepipedi di marmo; gli angeli non hanno le ali. Ma più strana è la riduzione della scena della cattura dell'Apostolo: invece di questo, nel mezzo, c'è un tripode con sopra un vaso, e il manigoldo che incalza San Pietro invece di tenere il lembo arcuato del suo manto, tiene una serpe. Lo scultore, nel fare queste riduzioni, specialmente la seconda, ha dovuto



ricavare nella figura di San Pietro, il tripode drappeggiato, il vaso, e più completa una testa del fondo. I due bassorilievi di Londra e di Parigi sono ad evidenza delle riduzioni incomplete; niuno potrebbe comprendere l'atteggiamento del manigoldo, che incalza San Pietro, nella subita trasformazione. Perchè va verso il tripode come uno che sospinga un altro che lo preceda?

Le portelle del reliquario delle catene a San Pietro in Vincoli, e le riduzioni delle due scene principali a Londra e a Parigi, sono le opere prime del Caradosso, come ci assicura il riscontro dello stipo, certo del tempo medesimo. Non potrebbe credersi che, a distanza di anni, il valente orafo e scultore, riproducesse come da una stampa lo stesso busto. Egli era tanto ricco di motivi che solo in un tempo prossimo poteva trarre prò di uno stesso modello ad ornamento di opere diverse. Venuto a Roma, nella sua giovinezza, egli si erudì, si vestì delle antiche forme, e Giuliano della Rovere, allora cardinale, ebbe le primizie dell'arte sua. Sappiamo che il Caradosso all' 29 di gennaio del 1480 era a Milano; ma che il primo ricordo di lui è nella serie d'autografi di artisti dell'Archivio di Stato di quella città, in data del 16 di aprile 1490.<sup>1</sup> Solo da quell'anno pareva sin qui iniziarsi la vita artistica del Caradosso, che invece si svolse nella sua giovinezza a Roma, tra la classica antichità, ch'egli poi seppe diffondere in Lombardia, dalla corte di Lodovico il Moro. Quando, già vecchio, lavorò per Giulio II e Leone X, le portelle del reliquario delle catene a San Pietro in Vincoli dovettero sembrargli un segno felice della sua educazione artistica. I posterì attribuendo quelle ai Pollaiuolo, e pure errando, mostrarono di tenerle in onore, poi che ai grandi maestri fiorentini ritennero doversi attribuire l'opera fine, sottile, nobilissima del maestro di Lombardia. Al Courajod potè sembrare troppo calcata sull'antico; ma a chi guardi senza preconcetti parrà un esempio dell'imitazione spontanea, vivace che dei classici fecero i maestri del quattrocento; una prova di più dell'adattamento dell'antico col nuovo senza urti e senza eccessive sottomissioni. Un orafo raffinato, come il Caradosso, recava il tributo giovanile, elegante dell'arte sua a Roma madre.

ADOLFO VENTURI.

---

<sup>1</sup> F. MALAGUZZI, *Artisti lombardi a Roma nel Rinascimento*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1902.



Fig. 1 — Dettaglio della porta della cappella Pazzi - Firenze, Chiostro di Santa Croce  
(Fotografia Alinari)

## LA TOMBA DI ONOFRIO STROZZI

NELLA CHIESA DELLA TRINITÀ IN FIRENZE



NELLA classificazione dei monumenti fiorentini della prima metà del secolo XV, in quelle ricerche che hanno lo scopo di determinare nel modo più rigoroso possibile lo svolgimento dello stile della Rinascenza, la tomba di Onofrio Strozzi (fig. 2) nella chiesa della Trinità in Firenze è un piccolo problema ben fatto per punger la curiosità.

Questa tomba infatti ha le più grandi analogie con l'altra di Giovanni de' Medici (fig. 3) di Donatello eseguita dopo il 1429, e tuttavia noi abbiamo un documento che dice, o sembra dire, che la prima fu fatta nel 1418.

Che si deve pensarne? Dobbiamo attenerci cecamente al documento, come han fatto tutti i critici, o pure ci è permesso, al caso di correr rischi, di fondarci sullo stile dell'opera, su quel che noi sappiamo intorno all'evoluzione dello stile del Rinascimento, per dire che quel monumento non fu fatto verso il 1418, ma trova il suo posto logico nella decade del 1430? Noi ci proveremo ora a sostenere quest'ultima ipotesi. Prima d'ogni altra cosa notiamo che tutti i critici sono stati colpiti dalla somiglianza che si riscontra tra quest'opera e quella di Donatello, tanto che la si è generalmente attribuita a uno scolaro di Donatello, senza pensare che è strano il supporre la esistenza di uno scolaro di Donatello che avrebbe lavorato nel 1418, quando il maestro cominciava appena la sua carriera. Se questa tomba è del 1418, bisogna considerarla non come opera di uno scolaro di Donatello, ma di un artista che lo avrebbe preceduto e di cui Donatello non sarebbe che un imitatore. Ora quest'opera è assolutamente unica in quella data, e l'ipotesi non può sembrare accettabile. E poichè Donatello si è mostrato in tutte le sue opere un prodigioso creatore, un perpetuo inventore di nuove forme, che non prendeva mai nulla a prestito da altri, sembra assai strano e quasi inammissibile che dopo il 1429, dovendo fare il monumento sepolcrale del padre di Cosimo de' Medici, si contentasse di copiare un'opera fatta più di dieci anni prima.



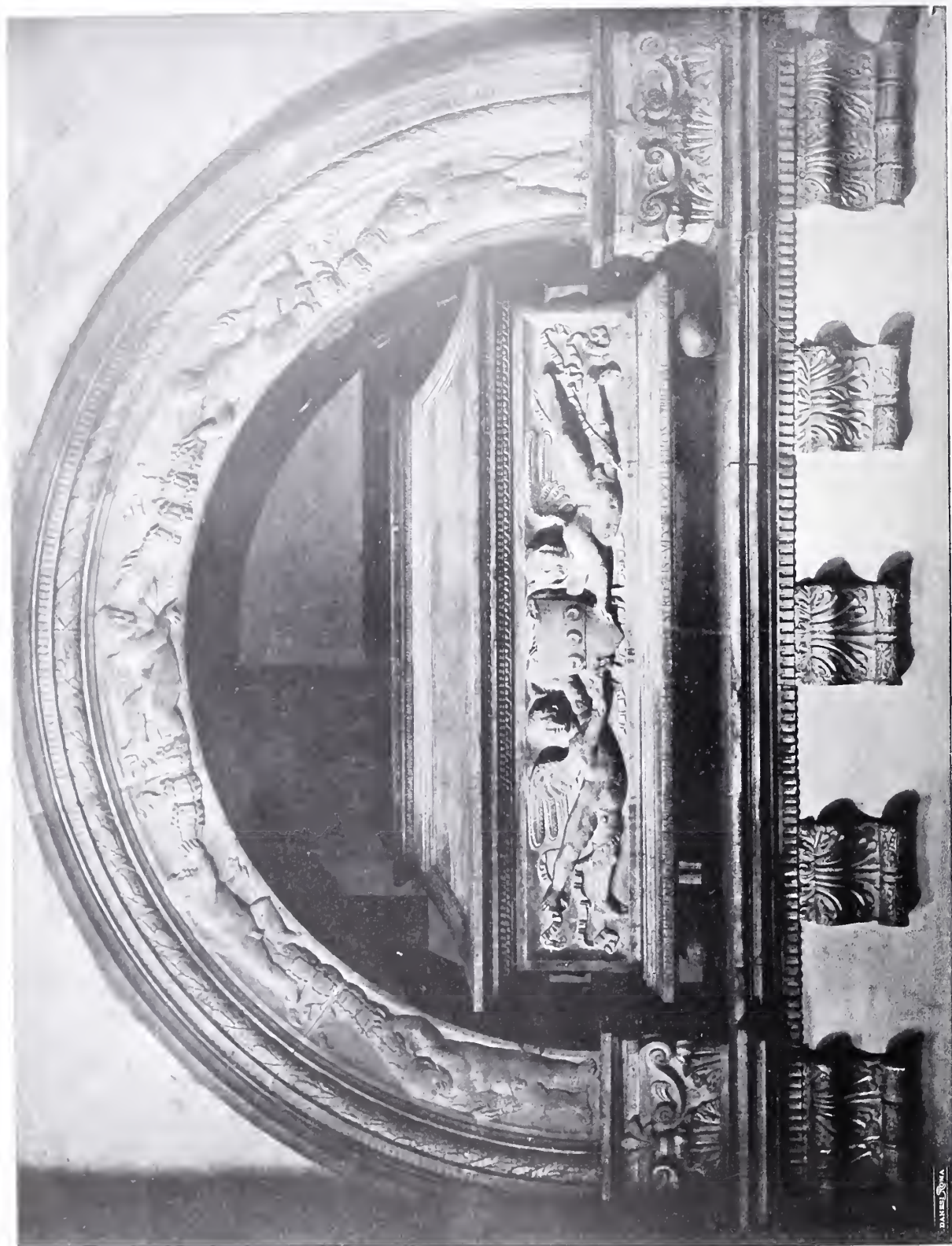


Fig. 2 — Monumento di Onofrio Strozzi - Firenze, Chiesa di Santa Trinita  
(Fotografia Alinari)





Fig. 3 -- Donatello: Tomba di Giovanni de' Medici - Firenze, Sagristia di San Lorenzo  
(Fotografia Alinari)



A questo primo argomento, ricavato dalla natura dello spirito di Donatello, se ne aggiunge un secondo tratto dalla comparazione delle due opere. Se noi dovessimo, senza alcuna idea preconcepita, e mancando ogni documento, giudicare le due opere, non esiteremmo un istante a porre la tomba Strozzi dopo quella de' Medici e a considerar la prima come una continuazione e uno svolgimento della seconda. Allo stile robusto e un po' pesante della tomba de' Medici si sostituisce in quella dello Strozzi uno stile elegante e pieno di finezza. La base e la cornice del monumento Medici hanno un maggior spessore, un più forte aggetto, e rappresentano un'arte più arcaica. Ma soprattutto, ed è questa cosa essenziale, la base e la cornice non hanno come ornamento delle loro modanature che una semplice fila di ovoli, mentre nel monumento Strozzi vediamo dentelli, ovoli, coroncine, e sulla sommità del co-perchio una linea di foglie.

Ora, se si pensa che Donatello è stato col Brunelleschi, l'inventore di tutte queste prime forme decorative, se si nota quanto esse siano rare prima del 1420, sembra estremamente sorprendente, per non dire impossibile, di trovarle così sviluppate nel 1418.

Il monumento Medici è decorato di genî nudi reggenti una corona, e lo stesso motivo si vede nella tomba Strozzi. Nelle due opere il disegno di questi genî nudi, allungati è così somigliante che è difficile trovare altri esempî di una così stretta analogia. Ma malgrado questa grande somiglianza, si possono notare alcune leggieri differenze che provano che il sepolcro Strozzi è posteriore a quello de' Medici. I genî della tomba Strozzi sono di stile più fine, più grazioso, di modellato più morbido; essi segnano un progresso sul tratto un po' brutale della tomba Medici. Si noti anche un dettaglio che ha pure il suo valore, cioè i nastri che ondeggiano intorno ai putti, motivo che non esisteva ancora nella tomba Medici, e che ritroveremo in seguito in tutte le rappresentazioni di genî reggenti cartelli.

Infine la tomba Strozzi non comprende solamente un semplice sarcofago come quella de' Medici, ma tutta un'incorniciatura che la rende più ricca e che ci mostra forme di stile del Rinascimento, di cui non conosciamo alcun esempio anteriore alla decade del 1430. È una modanatura decorata di piccole scanalature, è un festone di foglie legato in forma di fascio, sono capitelli di stile Rinascimento avanzato, mensole che sostengono tutto il monumento fatte nella maniera di quelle che Brunelleschi pose in San Lorenzo per sostenere un architrave. V'è infine un meraviglioso motivo di putti nudi i quali reggono la ghirlanda che fa tutto il giro dell'archivolto. Quest'ultimo motivo è una delle più felici trovate del Rinascimento e sembra che solo abbia potuto inventarlo colui che fece correre le catene di putti del pulpito di Prato e della cantoria del Duomo di Firenze: il maestro dei putti danzanti, Donatello.

Fatte tutte queste riflessioni, cerchiamo di conciliarle, se è possibile, col documento che c'imbarranza. Questo documento è il pagamento di una somma di 6 fiorini, fatto il 4 agosto 1418 a Piero di Niccolò per la tomba di Onofrio Strozzi. Onofrio Strozzi morì nel 1417 e il documento ci dice che l'illustre Palla Strozzi comandò poco tempo dopo la tomba di suo padre, e pagò una piccola somma per questo lavoro. Sta bene. Ma non ci è permesso di avanzare diverse ipotesi a questo riguardo? Sei fiorini! È una somma ben modica per un sepolcro, ed è certo lontana dal corrispondere alla spesa che dovè richiedersi per il monumento che noi oggi vediamo. Dal fatto che nessun altro pagamento più importante è stato notato non si potrebbe già concludere che i lavori non erano stati spinti molto attivamente nel 1418 e che il monumento nella sua forma attuale può bene appartenere a un'epoca posteriore?

Lo studio del luogo dove il monumento è posto aggiunge nuove probabilità a questa ipotesi. La tomba si trova nella sagrestia della Trinità, che era un tempo la cappella Strozzi. Ora noi conosciamo molto esattamente la data della costruzione di questa cappella. Essa fu edificata nel 1421 a spese del figlio di Onofrio, di quel Palla Strozzi che fu uno dei personaggi più importanti di Firenze al principio del secolo XV e la cui fortuna salì a controbilanciare quella dei Medici.

Quella cappella, costruita nel 1421, prima che Cosimo de' Medici facesse cominciare dal Brunelleschi la sua cappella di San Lorenzo, è uno dei monumenti più preziosi per cono-

scere l'arte fiorentina prima delle creazioni del Brunelleschi. Io ho pubblicato le finestre di questa sagrestia,<sup>1</sup> le quali ci mostrano che nel 1421 il Rinascimento era ancora a balbettare le sue prime parole.

In quelle finestre, tutte di stile gotico, il Rinascimento non si indovina che dalla forma embrionale del frontone che le sormonta. Questa cappella comunica con la chiesa per una porta ancora più interessante, porta che è del medesimo stile di quella del Palazzo Guelfo, oggi posta al primo piano del Palazzo della Signoria. Questa porta è concepita ancora secondo lo stile toscano del XIV secolo, ma presenta una interessantissima particolarità di colonnette striate da lunghe scanalature. Non sono ancora colonne scanalate secondo lo spirito antico, ma è un primo tentativo di far riapparire quel motivo.

Per il modo in cui il monumento Strozzi è collocato in questa cappella, è quasi necessario supporre che esso sia posteriore alla costruzione della cappella stessa. Senza dubbio l'arco che sormonta il sarcofago e che si apre nel muro stesso della cappella è posteriore alla costruzione, e le stesse conclusioni debbono estendersi al sarcofago che è del medesimo stile e verosimilmente della medesima epoca dell'arco sotto al quale è collocato. Di qui una quasi certezza che il monumento non è stato fatto nel 1418 e non è anteriore al 1421. Di più ancora, la comparazione tra lo stile della cappella ancora così gotico e quello del monu-

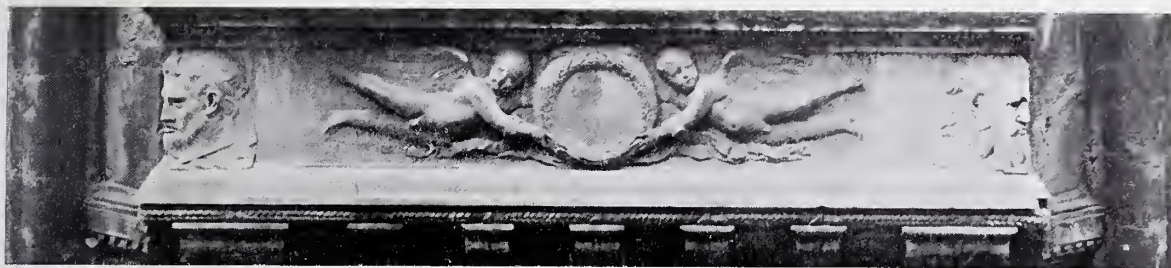


Fig. 4 — Dettaglio del tabernacolo dei Mercanti in Or San Michele a Firenze  
(Fotografia Alinari)

mento in cui il Rinascimento si mostra nelle sue forme più leggiadre, ci deve far supporre che la tomba è sensibilmente posteriore alla costruzione della cappella.

E allora, ecco l'ipotesi che ci è permesso di avanzare. Il monumento a cui si riferisce il documento del 1418 non è quello che noi vediamo oggi. Questo, se pur fu cominciato nel 1418, non fu spinto avanti a quell'epoca. Ma se si pensa che prima del 1418 non esisteva a Firenze l'uso di elevare grandi monumenti sepolcrali a semplici cittadini, che il primo esempio fu dato precisamente da Cosimo facendo edificare, dopo il 1428, il monumento ancora relativamente semplice di suo padre, io sarei inclinato a pensare che il sepolcro ordinato nel 1418, e che forse fu eseguito, fosse una semplice pietra tombale. Più tardi, quando Palla Strozzi vide Cosimo de' Medici elevare un monumento a suo padre non volle restare indietro, ed ebbe a sua volta il pensiero d'onorar così degnamente la sua famiglia; e nella sontuosa cappella che aveva fatto elevare qualche anno innanzi, ordinò una tomba che volle più bella, più grande, più riccamente decorata di quella de' Medici, suoi rivali.

\* \* \*

Non voglio terminare questa discussione senza insistere sul motivo dei genietti che sostengono o uno stemma o una corona. Questo motivo il quale non è che la copia di un motivo antico e che noi troviamo agli albori del Rinascimento, senza dubbio non era mai stato completamente abbandonato nel medio evo. Noi lo vediamo riprodotto in pittura nel

<sup>1</sup> *Les débats de l'architecture de la Renaissance*, nella *Gazette des Beaux-Arts*, 1900.



*Trionfo della Morte* del Camposanto di Pisa. Nella stessa città l'ho notato nella chiesa di San Francesco su una tomba datata 1414. Ritrovando due volte a Pisa questo motivo che non esiste affatto a Firenze, io mi domando se esso non sia stato mantenuto a Pisa, per la presenza di quei numerosi sarcofagi che i Pisani raccoglievano per il loro Camposanto, e mi domando anche se non fu a Pisa, che Donatello, vedendo i sarcofagi antichi e la tomba di



Fig. 5 -- Dettaglio della porta attribuita a Filippo Brunelleschi - Firenze, Chiostro di Santa Croce (Fotografia Alinari)

San Francesco, prese l'idea di quel motivo, quando nel 1427 si recò in quella città per scolpire la tomba del cardinal Brancacci.

Questo motivo che noi vediamo apparire per la prima volta a Firenze nei monumenti di Giovanni de' Medici e di Onofrio Strozzi, lo ritroviamo in alcune opere tutte anteriori al 1460; nella porta della cappella de' Pazzi eseguita verso il 1440 (fig. 1), nel tabernacolo del Consiglio dei Mercanti in Or San Michele (fig. 4). In queste due opere il motivo è la riproduzione letterale di quello delle tombe Strozzi e Medici. Io non noto altra differenza all'infuori della posizione dei nastri che non son collocati, come nel sepolcro Strozzi, alla estremità del motivo, ma al centro. Si noti anche un dettaglio assai particolare che può far supporre contemporanei la porta della cappella de' Pazzi e il tabernacolo dei mercanti, cioè il nastro che nelle due opere passa sul braccio dei putti.

Questo motivo si ritrova ancora con qualche variante nella porta del Filarete a San Pietro in Roma (1439-1445), nella porta del palazzo de' Medici in Milano, opera di Michelozzo (1457), e sulla porta del secondo chiostro di Santa Croce (fig. 5). In quest'ultima opera lo stile più avanzato nel disegno e la posa dei putti, che conferma il carattere dell'architettura, fa supporre la porta posteriore al 1450. Noi troviamo spesso, più tardi, motivi simili, per esempio angeli vestiti reggenti una ghirlanda, o angeli nudi in piedi o inginocchiati; ma il motivo, che noi qui studiamo, dei putti nudi, allungati, direttamente preso a prestito dai sarcofagi antichi, appartiene per così dire esclusivamente a Donatello e alla sua scuola; sembra che sia nato verso il 1430 e non sia vissuto oltre il 1460.

Se gli scultori non conservarono questo motivo nella sua forma primitiva, fu perchè lo trasformarono, perchè di questi geni degli angeli; invece di utilizzarli per sorreggere dei cartelli, essi trovarono loro una funzione più significativa mettendoli in adorazione davanti alla Vergine o davanti ai tabernacoli. Dappertutto noi rincontreremo questi leggiadri putti, ma il motivo antico ritrovato da Donatello si sarà modificato, per trasformarsi in un motivo di significato più cristiano.





Fig. 6 — Piero di Niccolò e Giovanni di Martino: Monumento del doge Tommaso Mocenigo  
Venezia, Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo  
(Fotografia Alinari)





Da ultimo bisogna ricercare chi sia quel Piero di Niccolò che ricevette la commissione della tomba Strozzi. D'un artista di questo nome noi non conosciamo alcuna opera in Toscana, ma vi è un documento dove il nome stesso è citato. Nel registro d'immatricolazione dei tagliatori di pietra noi vediamo iscritto nel 1415 un Piero di Niccolò, e l'iscrizione precisa la sua famiglia, dicendo che era figlio dell'illustre Niccolò d'Arezzo. Questo nome di Piero di Niccolò, che non troviamo in Toscana, lo incontriamo nel Veneto. È un Piero di Niccolò fiorentino che, in collaborazione con Giovanni di Martino, fa a Venezia, nel 1423, la tomba del doge Tommaso Mocenigo (fig. 6). Non è temerario il supporre che questo Piero di Niccolò sia lo stesso artista che vediamo immatricolato a Firenze nel 1415. Il fatto che egli lavorava a Venezia nel momento in cui Niccolò d'Arezzo godeva ivi di grande fama, si spiega assai naturalmente se egli è il figlio del grande artista.

Dovremmo ora supporre che il Piero di Niccolò, a cui si attribuisce la tomba Strozzi, sia lo stesso che ha fatto la tomba Mocenigo. Ciò non è inverosimile, e noi possiamo esservi autorizzati dal fatto che questo nome di Piero di Niccolò non è portato da alcun altro artista.

Ecco allora come si delinea la vita di questo artista. Pietro, figlio di Niccolò, sarebbe nato negli ultimi anni del secolo XIV, presso a poco all'epoca di Donatello. Immatricolato nella corporazione dei tagliatori di pietra nel 1415, egli è già celebre, o per lo meno ha potenti protezioni, poichè riceve nel 1418 la commissione di un monumento dalla famiglia Strozzi, la più potente di Firenze dopo i Medici. Sia perchè non era protetto dai Medici, sia perchè suo padre chiamato a Venezia era ivi in ottima situazione, egli lascia di buon'ora Firenze e par che non vi sia mai ritornato. Dopo aver fatto a Venezia nel 1423 la magnifica tomba del doge Mocenigo, egli dovè ricevere numerose commissioni e forse dobbiamo riconoscere in lui uno dei due compagni fiorentini che han firmato uno dei capitelli del palazzo ducale. È forse lui che ha fatto qualcuna delle numerose sculture fiorentine della prima metà del secolo XV, che noi vediamo a Venezia; è forse lui che, ispirato e guidato da suo padre, ha eseguito il *Giudizio di Salomone*, questa meraviglia di arte fiorentina che nessun'opera rimasta in terra toscana sorpassa in bellezza. E se è così, se il Piero di Niccolò di Venezia è lo stesso che il Piero di Niccolò di Firenze, noi possiamo affermare che quest'ultimo non è l'autore della tomba Strozzi che noi oggi vediamo nella Trinità. È impossibile, infatti, ammettere che l'artista che nel 1423 faceva il monumento ancora così gotico del doge Tommaso Mocenigo, potesse concepire nel 1418 lo stile Rinascimento della tomba Strozzi.

Le mie conclusioni son dunque queste: che cioè la tomba Strozzi non è stata fatta prima di quella di Giovanni de' Medici e che per conseguenza essa è posteriore al 1430; che non è probabile che essa sia opera di Piero di Niccolò, ma che bisogna considerarla, se non di Donatello, per lo meno di un'artista molto direttamente soggetto alla influenza di questo maestro.

MARCEL REYMOND.

# SCOPERTE ARTISTICHE IN ORISTANO

CONTRIBUTO ALLA STORIA DELL'ARTE IN SARDEGNA.



ELL'INFLUENZA che Pisa esercitò nelle vicende politiche e nelle manifestazioni artistiche della Sardegna, più che i pochi documenti conservati negli archivi ed i nomi degli architetti ricordati in iscrizioni lapidarie, persuadono le tante chiese medievali sparse nell'isola che vi lasciò la civiltà dei pisani, i cui nepoti, alla loro volta, additano nel celebre battistero alcune superbe colonne trasportate dai lidi sardi.<sup>1</sup>

In queste chiese sono così evidenti i caratteri costruttivi e stilistici dell'architettura toscana da non lasciar dubbio alcuno sull'educazione artistica degli architetti che eressero questi monumenti, che, se non eccellono per vastità di forme, interessano sempre per vaghezza di concezione e per delicatezza d'esecuzione. Molte di queste manifestazioni d'arte pisana assurgono a tale finezza e leggiadria da ritenere negli artisti che le designarono una genialità ed una valentia non comuni. Ed in queste chiese diedero adito allo sfogo dei loro sentimenti poetici, modesti ed ignoti scalpellini che ne abbellirono i capitelli, i fregi e le fasce, profondendo in queste ornamentazioni le grazie più squisite dello scalpello.

Le sculture statuarie o figurate sono invece in limitato numero, e queste poche sono lavori mediocri che farebbero prova della scorrettezza e della decadenza dell'arte scultorica in Sardegna, se le ricerche e gli studi artistici nell'isola avessero avuto uno sviluppo tale che ci permettesse di pervenire ad un giudizio sintetico. Da ciò siamo ben lungi, ed un giudizio serio e prudente sulle condizioni artistiche dell'isola nel medioevo non è possibile emettere, senza andare incontro all'eventualità d'essere smentiti da scoperte ulteriori, sorgendo ad ogni piè sospinto, sfuggiti all'attenzione degli studiosi, nuovi monumenti che aggiungono pregevoli ed inaspettati elementi alla storia ed al patrimonio artistico isolano. È da notarsi, d'altra parte, che la mancanza e la deficienza scultorica sarebbero in contraddizione col pregio e col numero delle chiese erette da artefici e da maestranze lombarde e pisane nell'isola.

È infatti inverosimile che ad una fioritura architettonica, di cui possiamo tutt'oggi valutare l'imponenza del numero e la grazia dell'arte, non abbia corrisposto una qualsiasi estrinsecazione scultorica e che questa limitisi a poche lastre tombali del nostro Museo ed alle storie bibliche intagliate da Guglielmo nel grandioso pulpito che Guglielmo di Capraia, nobile cittadino di Pisa e giudice di Arborea, fece scolpire per l'antica cattedrale di Cagliari, dedicata, come la primaziale di Pisa, alla Gran Madre di Dio.

Pisa, che erasi segnalata per conquiste politiche e commerciali e le di cui galee solcavano il mare dal Tirreno alle coste dell'Asia Minore, Pisa, che assurse a tale grandezza

<sup>1</sup> D. SANTORO, *Le colonne del duomo e del battistero di Pisa*, in *Fanfulla della Domenica*, anno XII, n. 34.



Oristano. Avanzi dell'antica chiesa di San Francesco

da superare ogni altra provincia non solo in ricchezza ed influenza, ma anche nelle arti liberali, svolte con innato e squisito sentimento dovunque la Potestà apponeva le sue armi e gli artefici suoi scolpivano la Madonnina, non poteva, rispetto all'arte scultorica, fare eccezione per la nostra isola, che i suoi architetti ornarono di leggiadre chiese e fortificarono con poderosi baluardi.

Dovettero anche in Sardegna — come dappertutto — scolpirsi pergami, altari, sarcofagi, e se le nostre più belle chiese, erette sotto l'influenza artistica di Pisa, non conservano che poche e mediocri opere scultoriche, non dobbiamo dedurne senz'altro che nell'isola non siansi eseguiti lavori che diano ragione di un'emanazione di scultura toscana o locale. A mio parere ciò sarebbe inesatto, od almeno prematuro allo stato presente delle ricerche artistiche, poichè questa deficienza d'opere scultoriche può avere altre cause, e, non ultima, la mania del nuovo, che, fino a quando non si fermò una nuova coscienza intellettuale, dilaniò il nostro patrimonio d'arte più che non le irruenze ed i vandalismi delle orde barbariche.

D'altra parte possiamo noi asserire che tutti i nostri monumenti sieno stati sottomessi all'esame dello studioso, dell'artista o dell'intenditore? La risposta non può esser dubbia per chi è a cognizione delle condizioni in cui sono i nostri monumenti, contro i quali congiurarono l'incuria degli uomini, l'ignoranza, l'apatia, e molto spesso la mala fede di chi fu preposto alla loro custodia.

Malgrado ciò, malgrado il lavoro di un'astuta speculazione che dal nostro suolo asportò i ricordi più insigni e più suggestivi della nostra vita intellettuale, quante opere d'arte saranno conservate nelle nostre chiese, non apprezzate e non conosciute da alcuno!

Questa convinzione, basata in parte su notizie storiche e su elementi di fatto ed in parte sul buon senso, mi spinse a sistematiche ed accurate ricerche nelle nostre chiese, rivolgendole non solo alle opere d'arte messe in evidenza, ma estendendole agli oggetti fuori d'uso, ai rottami, scrutando magazzini, ripostigli e sotterranei. Il mio compito fu coronato da risultati che recano un contributo di nuove notizie e d'ignorate opere alla storia dell'arte scultorica in Sardegna e per esse il nostro patrimonio artistico s'arricchisce di sculture medievali, le quali, sfuggite all'attenzione degli studiosi e degli antiquari, costituiscono nel genere quanto di più pregevole oggi si conosca nell'isola.

\* \* \*

Dove queste ricerche ebbero esito superante ogni previsione si fu ad Oristano, l'antica sede dei giudici d'Arborea, alla quale, prima che ad altre città, volsi la mia attenzione. E ciò perchè, da diverse circostanze e dalla stessa storia del giudicato, sorse in me la convinzione che, governando la provincia di Arborea gentiluomini d'illustre prosapia, quali Ugone e



Mariano, l'amicizia dei quali era ricercata dai più potenti, dalla Repubblica di Pisa ai Reali d'Aragona e di Francia, non avessero dovuto mancare nella sede del loro governo quelle manifestazioni artistiche che allietarono sempre le vicende dei principi illustri e magnanimi.

Non che io, fondandomi sulle storie narrate dalle pergamene d'Arborea, le quali una volta per sempre è d'uopo rilegare fra i sogni e le fantasticherie, per non dir di peggio, concepisca le dimore dei giudici come ritrovi di squisita ed intellettuale eleganza, dove per poco i nostri migliori, dal Martini allo Spano, non facevano aleggiare, come nelle corti del rinascimento, l'umanesimo di Marsilio Ficino ed il gusto di Lorenzo dei Medici; no; ma non ritengo d'altra parte che in quest'isola con l'evento della Signoria d'Aragona abbia cessato senz'altro ogni estrinsecazione d'arte toscana, quasi che il nuovo regime politico avesse potuto rompere di un tratto i rapporti commerciali ed intellettuali, che, per ben due secoli, si svolsero fra la nostra isola e la prospera repubblica del Tirreno.

Iniziai questo lavoro d'investigazione visitando da prima minutamente la Chiesa di San Francesco e l'annesso convento, presentemente occupato in parte dai padri francescani e nella rimanente porzione dalle truppe del distretto.

Questa chiesa, secondo i più reputati scrittori ecclesiastici, era in origine annessa ad un convento di benedettini, ai quali sin dal XIV secolo subentrarono i francescani, che tutt'ora, benchè indirettamente come officianti di una congregazione religiosa o confraternita, ne hanno la custodia.

Il convento architettonicamente non presenta alcunchè di notevole, avendo subito di recente radicali trasformazioni che ne alterarono il primitivo aspetto. La chiesa è nuova e venne costruita nello scorso secolo coi disegni dell'architetto Cima sull'area dell'antico tempio, di cui rimangono pochi ruderi in un muro adiacente all'ingresso della caserma. Benchè si limitino a due arcate del primo ordine, questi avanzi sono sufficienti a darci una idea dei pregi e della struttura architettonica della distrutta facciata. Il vano d'ingresso è rettangolare, chiuso in alto dall'architrave, che poggia a fior di muro sui pilastri stipiti, ma la struttura organica della porta è l'arco a sesto acuto a cordonate concentriche, poggianti su fasci di colonnine dai capitelli vagamente scolpiti con arte gotica toscana.

Le arcate laterali, di cui una rimase intatta, sono meno ricche di sagome e poggiano sui pilastri angolari, aventi agli estremi due colonnine raccordantisi, con l'intermezzo dei capitelli, coi cordoni delle arcate.

Questi pochi avanzi architettonici hanno tale correttezza di linea e tale eleganza di ornamentazione nelle fasce e nei capitellini da poter far ritenere che tutta la facciata dovea



Statua di Nino Pisano  
rinvenuta a Oristano nella chiesa di San Francesco



Lastra tombale - Cagliari, Museo

costituire un leggiadro esempio di quelle costruzioni ch'ebbero la loro origine in Borgogna e fiorirono nell'Italia centrale con le abbazie cisterciensi, alle quali gli artefici toscani impressero quel sentimento classico che costituisce l'influenza locale nelle loro opere.

S'ignora l'epoca in cui la chiesa di San Francesco venne eretta; ma dai caratteri stilistici sovraccennati possiamo ritenerla opera della fine del XIII o del principio del XIV secolo e quest'assegnazione, anche se circoscritta a limiti così estesi, rende inverosimile l'opinione — accolta da molti storici e da noi riportata più

sù — che la chiesa in origine fosse annessa ad un convento dell'ordine dei benedettini.

Premessi questi rilievi, che spiegano l'esistenza di alcune opere d'arte medievali nella nuova chiesa, dirò che estendendo le mie indagini, che nella chiesa e nella caserma rimasero infruttuose, ai magazzini annessi ai locali del convento, abitati dai padri francescani, rinvenni fra vecchi simulacri in legno, fra rottami e arredi di culto inservibili, in un oscuro fondaco una statuetta poggiante su uno zoccolo ottagonico, avente in bei caratteri gotici incisa la seguente iscrizione che ci permette d'assegnare in modo ineccepibile l'esecuzione della scultura ad un chiaro artista di quella scuola, che, derivata dall'opera riformatrice di Nicola e di Giovanni Pisano, ebbe nuovo impulso da un altro insigne scultore, Andrea da Pontedera:

† NINVS : MAGISTRI : ANDREE : DE PISIS : ME FECIT :

Nino di Pisa — non havvi chi lo ignori — fu scultore valente ed originale e certo non sono esagerate le lodi che a lui tributarono i più reputati critici quali il Vasari, il Ciconnara, il Cavalcaselle ed il Supino, che studiò per ultimo con garbo il nostro artista pubblicando i risultati in una pregevole monografia.<sup>1</sup>

Da giovane aiutò suo padre, Andrea Pisano, nelle porte del battistero, succedendogli per qualche tempo come architetto della cattedrale di Orvieto.

In Santa Maria Novella, collocata in alto sul sepolcro di Aldobrandino Cavalcanti, havvi del nostro artista una Madonna, che il Vasari dice incominciata dal padre, mentre, per la iscrizione incisa nel plinto ottagonico: HOC OPVS FECIT NINVS MAGRI ANDREE DE PISIS e pei caratteri stilistici, devesi invece ritenere come opera leggiadra



Cattedrale di Oristano

<sup>1</sup> *Archivio Storico dell'Arte*, 1895, pag. 343.



che Nino scolpì da solo e tanto bene da riscuotere gli elogi anche dal Burchardt <sup>1</sup> che non fu invero largo di tenerezze verso lo scultore pisano.

A Santa Maria della Spina in Pisa abbiamo di Nino, in una nicchia, una mezza figura di Madonna col Bambino e sull'altare il capolavoro del maestro: la Madonna tra San Pietro e San Giovanni. Nella stessa città abbiamo ancora del figlio di Andrea, nella chiesa di Santa Caterina, la tomba dell'arcivescovo Simone Salterello in cui la Vergine col putto è una ripetizione delle altre Madonne scolpite da Nino.

Un ultimo lavoro di Nino, che deve la sua origine ad un atto di ribellione, il monumento sepolcrale al ricco ed ambizioso mercante Giovanni dell'Agnello, il quale, assoggettata Pisa al suo dominio ed assunto il titolo di doge, volle un sepolcro degno dell'alto suo stato e della sua fortuna, oggi più non esiste, rimanendone però memorie in documenti e segni



Battenti in bronzo dell'antica cattedrale d'Oristano

grafici in una veduta della piazza di San Francesco, dove il monumento, come riferisce il Bonaini, era collocato presso alla porta per cui andavasi al primo chiostro.

Ricordiamo infine che Nino lavorò da orafo, benchè nessun lavoro di oreficeria di lui ci sia rimasto. L'anno della sua morte non si conosce con esattezza; ma dai documenti rinvenuti dal Supino e dal Bonaini deve essere ritenere compreso nell'intervallo interposto fra il 1364 ed il 1368.

Della statuetta di Nino rinvenuta in Oristano ignoransi le vicende; e se essa nel patrimonio artistico isolano non solo non occupò quel posto che i suoi pregi ed il nome dell'autore gli dovevano assegnare, ma venne invece relegata fra gli arredi fuori d'uso in un fondaco del convento, ciò deve essere alla poco estesa coltura artistica che non permise a chi la vide e l'esaminò di apprezzarne il valore.

Di essa si rinviene qualche fugace cenno in un opuscolo <sup>2</sup> dello Spano, pubblicato a scopo di polemica, ed in una sua nota all'*Itinerario* del La Marmora. « Il simulacro — scrive lo

<sup>1</sup> *Le Cicerone*, pag. 328. Paris, 1892.

<sup>2</sup> *Storia e descrizione di un crocione antico in argento*

*del duomo di Cagliari e di altre due opere sarde di oreficeria antica*, pel canonico GIOVANNI SPANO. Cagliari, 1868.

Spano — era collocato nella distrutta chiesa abbaziale che io conobbi in piedi la prima volta che passai in Oristano, nel 1834. Ricordo che alla parte sinistra della navata della chiesa, prima di entrare nella sacristia, stava una statua di marmo in abiti di vescovo sopra una mensola»; e più in giù in una nota: « La statua di marmo che attualmente — scriveva nel 1865 — trovai in un fondaco del convento rappresenta San Basilio, perchè si dice che



Bassorilievi e statue di un pulpito pisano dell'antica cattedrale d'Oristano

questa chiesa appartenesse a monaci basiliani. Questa statua è opera d'un tal Nino di Pisa, come consta dall'iscrizione scolpita nello zoccolo ».

Il nome dell'artista pisano pare che non avesse colpito il buon canonico, il quale, ritenendolo un carneade qualsiasi, non diede alla bella statua importanza maggiore di quella che egli mise nel rilevare gli oggetti e le cose più mediocri.

Questa statua rimase per altri trenta anni nello stesso fondaco in cui la vide lo Spano, ignorata da tutti, ed a ciò forse doversi se essa non emigrò per altri lidi, come tante altre opere d'arte dell'isola.



La statua, alta all'incirca un metro, poggia, come la Madonna del Sepolcro di Aldobrandino Cavalcanti in Santa Maria Novella, su un zoccolo ottagonico, e l'analogia fra le due opere non limitasi solo alla forma, ma estendesi anche all'elegante sagomatura e all'identità delle due iscrizioni che vi appose Nino.

Rappresenta la statua di Oristano un monaco in abiti vescovili, e originariamente era collocata sopra una mensola, soprastante ad un nicchio dove si conservava un reliquiario d'argento contenente alcune ossa di un santo, che per errata trascrizione di una epigrafe greca si volle che fosse San Basilio. Da ciò senz'altro si ritenne che la statua del nostro artista riproducesse l'effigie del santo presule di Cesarea.



Qualunque sia il prelado o il Santo di cui Nino volle tramandarci l'effigie, certo è che questa è eseguita con tal garbo e con tale vigoria da renderla superiore a tutte le altre



Lastra istoriata dell'antica cattedrale d'Oristano

figure di santi scolpite dall'artista pisano. La modellatura a larghi tratti è condotta con intelligenza, ed è scevra da quella durezza che riscontriamo negli artisti contemporanei a



Lastra istoriata dell'antica cattedrale d'Oristano

Nino. Il viso energico e pensoso, con la barba fluente sul petto, ci riporta col pensiero alle opere più belle della scuola fiorentina.

Si disse che l'opera scultorica di Nino distinguesi per la grazia dell'espressione, spoglia di quella severa nobiltà che si riscontra in Andrea Pisano e in Giotto; gli si fa colpa di



San Pietro e San Paolo  
Particolare delle sculture d'Oristano

eccesso di eleganza, cadente talvolta nel manierato e nell'affettazione, che lo rese poco efficace nelle rappresentazioni maschili. Il simulacro di Oristano, invece, non solo non palesa questi difetti, ma distingue, come già dissi, per l'energia e per la nobiltà della modellazione. Lo si confronti coi santi collocati a lato della Madonna della Spina in Pisa, dalle forme ancora stecchite e dai movimenti duri, quasi angolosi, e non si potrà non dedurre che il simulacro rinvenuto nella chiesa di San Francesco è più pregevole ed interessante, presentandoci in inaspettata e nuova luce l'opera scultorica del figlio di Andrea.

L'esecuzione vi è finita, e Nino, anche in questa scultura, è ammirevole per la squisitezza con cui sono trattate le carni e per la lucidità che riesci a dare al marmo.

Non sarà certo essa a diminuire la fama di Nino nel « cavare la durezza dei sassi », <sup>1</sup> nè il suo merito per la « squisitezza con la quale si trattò da questo scultore la carne facendo che il marmo sembrasse morbido e molle ». <sup>2</sup>

Nella statua di San Francesco sono evidentissime tracce d'oro e di colori, specialmente in un elegante fregio floreale contornante la tunica, nella barba e negli ornati della mitra. Il risvolto della tunica è colorato in azzurro, e

di questo colore abbiamo segni evidentissimi nel fondo delle lettere gotiche, incise nel plinto.

Dovremo ritenere che la statua di Nino fosse dipinta nel senso che suol darsi alla statuaria policroma, cioè colorita, come era in uso di dipingere in Egitto, dove un bassorilievo, una statua senza colori era giudicata incompleta, o si hanno invece semplici lumeggiature d'oro e contorni dipinti, come noi riscontriamo in alcune opere di Donatello, non estendentisi oltre le parti ornamentali?

Un'asserzione in un senso o nell'altro — stante la difficoltà di un accurato esame — sarebbe oggi prematura, benchè questi rilievi abbiano non lieve importanza, specialmente ora che da molti eruditi venne con molta dottrina risolta la questione della policromia statuaria del medio evo.

Abbiamo parlato dei pregi che contraddistinguono questa nuova opera di Nino; dobbiamo ora, per mantenerci in una imparziale e spassionata disamina, accennare ai difetti di cui essa non è del tutto scevra: l'attacco della testa al busto è rigido e duro, e le mani sono sì rozzamente scolpite da lasciar dubitare che sieno state eseguite da Nino, benchè si sappia che tutti gli scultori del periodo gotico, non escluso l'Orcagna, cascassero nello scolpire e nel finire l'estremità del corpo.

<sup>1</sup> VASARI, *Le vite dei più celebri artisti*.

<sup>2</sup> CICOGNARA, *Storia della scultura*, vol. III, pag. 420.



\* \* \*

Il mistero che avvolge le vicende politiche e intellettuali dell'isola nel medio evo, la scarsità nei nostri archivi di documenti anteriori al XVI secolo, che non ci permisero fino ad ora di stabilire la destinazione della statua, nè a qual santo o prelato essa sia stata dedicata, non ci danno neanche modo di determinare se Nino fu in Sardegna, oppure se la statua venne trasportata da Pisa, lasciando ad altri la cura di porla a posto. Non emetterò al riguardo alcuna opinione od ipotesi; ma accennerò ad alcune circostanze che possono connettersi alla questione, e che, per essere ancora inedite e riguardanti un illustre artista, non riesciranno — sono certo — discare agli studiosi d'arte.

Nella cattedrale d'Iglesias, l'antica Villa di Chiesa, si conserva una campana bronzea con gli stemmi di Pisa e di Arborea e con la seguente iscrizione:

† A. D. MCCCXXXVII DŪS  
PETRUS VICE COMES DE BAS-  
SODEIGRÂ IUDEX ARBOREE  
ANDREAS PISANUS FE.

la quale ci fa conoscere che essa venne fusa da Andrea Pisano, il padre di Nino, e donata alla chiesa episcopale dal giudice Pietro d'Arborea nel 1337. Palesano la maniera artistica della scuola dello stesso Andrea alcune sculture da me rinvenute nello scorso gennaio, le quali esamineremo più dettagliatamente in appresso.

Nel Museo di Cagliari conservasi una lastra tombale, tolta dalla distrutta chiesa medioevale di San Francesco di Cagliari, la quale ricorda una gentildonna pisana di nobile prosapia, donna Vannuccia Orlandi, morta nel 1345. Questa lastra è ornata di un bassorilievo, finalmente scolpito, in cui l'anima della defunta è rappresentata sotto forma di una figurina portata in cielo da due angeli.

Questo motivo fu di frequente usato nelle lastre funerarie e nelle tombe del XIV secolo e non presenterebbe alcuna spiccata particolarità, se la figurina della defunta, avente le mani al seno congiunte, i due angeli sostenenti il lenzuolo, dalle forme tuttora arcaiche, e la lucidatura del marmo, non ricordassero la tecnica di Nino ed in special modo il bassorilievo d'eguale concepimento e d'identica esecuzione che è scolpito nel coperchio del monumento sepolcrale del cardinale Saltarelli nella chiesa di Santa Caterina in Pisa.

Certo non asseriremo che questa scultura sia in modo certo dovuta allo scalpello del nostro artista — benchè i caratteri stilistici c'inducano a ciò ritenere, — ma questa constatazione, messa in correlazione con quanto precedentemente abbiamo esposto, ci permette di asserire che doveano esistere stretti rapporti artistici fra Andrea Pisano ed i giudici



San Francesco e San Domenico  
Particolare delle sculture d'Oristano



Sant'Antonio

Particolare delle sculture d'Oristano

alcuni storici del Seicento, quali il Vico e l'Aleo, il quale ultimo ne scrisse con sufficiente ampiezza nell'opera sua manoscritta:

« Esta Iglesia en su Architectura muestra ser obra de Pisanos, como la demas Cathedralas de la Isla, trazaronla espaciosa, alta, y capaz, en forma de cruz, con tres naves, que las dividen dos ordenas de colunas de una pleza, de piedra muy fuerte, con sus arcos de selleria, que sustentan las paredes, y el maderaye del texado de la misma Iglesia; toda la obra, dentro y fuera, es de cantos quadrados, de color blanco, colorado y negro, entreverados con tal arte y primoy, que muestra hauer sido edificio, y obra Real mui vistosa, costosa, y primorosa; fabricò tambien una Torre par la campanas. todo de cantos quadrados, tan alta, fuerte, y hermosa, que no la tiene meyor ninguna otra Cathedral del Regno ».<sup>1</sup>

Nel piazzale della chiesa e nei locali annessi alla cattedrale conservansi tuttora le colonne sulle quali doveano poggiare le arcate della navata centrale; esse con alcuni capitelli romani sparsi qua e là nei locali della chiesa ci permettono di stabilire che l'antica cattedrale di Oristano, come quelle di Santa Giusta e di tante altre basiliche medievali erette in Sardegna, aveva una costruzione frammentaria con elementi architettonici tolti dalle vicine rovine di Tarros.

d'Arborea per cui è certo verosimile l'ipotesi che l'insigne maestro, non potendo abbandonare gl'incarichi che a lui affluivano da tutta la Toscana, abbia alle richieste dei giudici corrisposto con l'inviare i suoi migliori scolari e primo fra essi suo figlio Nino. Intendiamoci, ciò riteniamo unicamente per criteri induttivi e per qualche circostanza di fatto, che in certo qual modo convalida la nostra opinione, giacchè su queste relazioni artistiche tacciono le carte dei nostri archivi.

\* \* \*

La cattedrale d'Oristano, ampliata e restaurata a nuovo con gusto barocco nel XVIII secolo, originariamente aveva forma basilicale frammentaria, come rilevasi dai pochi originari avanzi incorporati nella costruzione settecentista. A levante si conserva tuttora un tratto dell'antica chiesa con la caratteristica cornice ad archetti poggianti su fasci di colonnine di squisita sagomatura. Nell'archivio abbiamo una cupola trecentista in stile gotico con motivi costruttivi e decorativi quali non si potrebbero concepire più organici ed in pari tempo più eleganti.

Notizie su questa chiesa monumentale riscontransi nelle opere di

<sup>1</sup> ALEO, *Successos Generales de l' isla y Reyno de Sardeña*, vol. II, pag. 971.



I barocchi restauratori fortunatamente lasciarono intatti alcuni muri antichi, in cui si svolge la caratteristica decorazione lombarda ad archetti circolari, la quale ci dà modo di ristabilire idealmente l'antica struttura e l'organismo decorativo, ispirati l'uno e l'altro a quelle costruzioni lombarde, che gli artefici toscani modificarono tanto genialmente imprimendo loro quel sapore classico, che manca nei monumenti medievali dell'Alta Italia.

La torre campanaria, deturpata nel coronamento da uno strano cupolino e da più strani e goffi mascheroni, ardita ed elegante, palesa una architettura più moderna e probabilmente fu innalzata nel XIV secolo.

La chiesa, propriamente detta, è certo più antica e di ciò oltre che i caratteri stilistici degli avanzi originari fanno fede le iscrizioni ornamentali contornanti le belle teste di leoni dei battenti di bronzo dell'antico portale, i quali si conservano nell'archivio capitolare. Queste due iscrizioni:

AD ONOREM DEI ET BEATE MARIE ET IUDICIS MARIANI PLACENTINUS NOS  
FECIT ET COPERTURAM MCCXXVIII — ARCHIEPISCOPUS TROGOTORIUS  
NOS FECIT FIERI ET COPERTURA ECCLESIE

confermano quanto già espone il Fara nell'opera sua che il tempio venne a *Torgotorio archiepiscopo et Mariano Iudice Arborensi anno 1228 constructum*.<sup>2</sup>

Delle sculture, che nel medio evo dovevano ornare la cattedrale d'Arborea, non una — dicevasi — pervenne sino a noi, ed infatti di esse non riscontrasi cenno alcuno negli scritti di coloro che, interessandosi del patrimonio artistico della Sardegna, eseguirono ricerche al riguardo, salvo la menzione fatta dallo Spano in una nota del *Bollettino archeologico* (anno X, pag. 164), di una lastra di marmo, lavorata ad archetti gotici con figure secche e trascurate, che si conservava negletta nell'orto del capitolo, lastra di cui non solo non si parlò più, ma si perdettero anche le tracce, essendo stata trasportata altrove.

Questi precedenti non mi scoraggiarono, e nello scorso anno tentai nel Duomo sistematiche ricerche, che estesosi poscia ai giardini ed ai locali di servizio con favorevoli ed inaspettati risultati, avendo rimesso in luce gli avanzi di un pulpito di scuola pisana di cui diedi un cenno sommario in questo stesso periodico,<sup>2</sup> e due grandi lastre istoriate, le quali meritano di diffonderci un po' per esteso. Ciascuna di esse, che in origine ornavano l'altare o costituivano le transenne del coro, è divisa



San Giovanni

Particolare delle sculture d'Oristano

<sup>1</sup> FARA, *De Chorographia Sardiniae*, pag. 22.

<sup>2</sup> Vedi *L'Arte*, anno IV, fasc. IX-X.



L'Annunciazione  
Particolare delle sculture d'Oristano

in tre scomparti con archetti gotici trilobati, poggianti su pilastri terminanti in cuspidi col fiore crocifforme.

Negli sfondi sono a metà rilievo scolpite diverse figure di santi ed alcune scene bibliche. Ogni scena si svolge con due soli personaggi ad eccezione di quella in cui è scolpita la figura di Gesù seduto in trono, la quale occupa l'intero scomparto.<sup>1</sup>

A metà di ciascun pilastro è scolpito lo scudo del giudicato d'Arborea, un albero sradicato. Le istorie e le figure, cavate dal marmo con magistero d'arte, sono oltremodo pregevoli ed interessanti; le figurette, alte non più di trenta centimetri non hanno quella rigidità arcaica, che anche dopo l'influenza dei Pisani non aveva del tutto abbandonato la scultura trecentista; esse non sono collocate come manichini entro le nicchie cuspidali, ma invece si agitano, talora vivaci ed eleganti come il Sant'Antonio, talora nobilmente espressive come nel gruppo di San Pietro e di San Paolo.

Alcune, come il San Giovanni ed il Sant'Antonio, sono rigorosamente

scolpite e paiono ritratte dal vero; tanta è la naturalezza delle mosse e l'accuratezza nei particolari delle teste e nelle pieghe delle tuniche.

Le estremità del corpo sono invece deficienti ed alcune mani — ad esempio quelle di San Giovanni che conserva il tipo arcaico — sono dure e stecchite con dita smisuratamente lunghe.

La figura di San Francesco, in ginocchio ed orante, è resa con grande maestria quale non si riscontra se non nei più fortis cultori del Trecento, benchè contrasti con un disegno prospettico assai difettoso, per cui nel santo collocato di profilo, s'intravedono ambedue le orecchie.

Questa imperfezione è così stridente coi pregi indiscutibili della scultura da far pensare ad una infelice aggiunta, fatta da artista meno abile. Nè l'ipotesi di più artisti che abbiano lavorato a queste rappresentazioni istoriate si presenta inverisimile, se si considera che alcune scene, come l'Annunciazione, palesano in confronto delle altre un'esecuzione meno accurata ed una minore capacità artistica.

Chi fossero questi scultori noi non sappiamo, nè per quante ricerche io abbia fatto fra i rottami, non potei rinvenire iscrizione o segno alcuno, che a queste sculture si riferisse. Pur

<sup>1</sup> Non è improbabile che lo Spano, facendo cenno di un'antica scultura da lui vista nell'orto del capitolo, alludesse ad una di queste due lastre istoriate.



tuttavia dallo scudo d'Arborea possiamo fissare l'epoca della loro esecuzione entro limiti sufficientemente ristretti, poichè la forma a cuore e gli altri elementi araldici non lasciano alcun dubbio al riguardo, essendo stati adoperati nella prima metà del XIV secolo. In questo spazio di tempo fra gli altri giudici ressero la provincia di Arborea prima Ugone e poscia Pietro e Mariano, potentissimi principi che tanta influenza ebbero nelle vicende isolate. Il primo prestò valido aiuto alle forze aragonesi nella conquista dell'isola, estendendo l'influenza della sua casa in odio ai Malaspina ed ai Doria, signori di Bosa e di Alghero. Mariano, suo figlio, gentiluomo di alti sentimenti e di larghe vedute, innalzò contro Aragona lo stendardo dell'indipendenza non tanto per difendere le sue terre quanto per uno scopo più alto e più nobile, d'estendere cioè il governo nazionale, che solo nel suo giudicato era rimasto illeso, agli altri tre giudicati, fusi nel dominio di Pisa e poi in quello della casa di Aragona. Egli fu principe magnanimo e valoroso e delle sue doti di guerriero e di legislatore ci danno fede le lunghe lotte da lui sostenute contro gli Aragonesi e quella *Carta de logu* (raccolta delle leggi del giudicato), che venne poscia portata a compimento dalla sua figlia Eleonora. Come tutti i principi di gran lignaggio, Mariano, iniziato al gusto del bello ed al culto dell'arte nelle sue lunghe dimore fra le più potenti reggie d'Europa, doveva certo mantenere relazioni artistiche con la Toscana, da cui si spandeva quel soffio intellettuale che diede poi origine a quel rinnovamento dello spirito, che ebbe differenti espressioni nelle diverse parti d'Italia.

Nè questa presunzione ha il valore di un'ipotesi più o meno fondata, poichè nella chiesa medievale d'Ottana anni or sono ebbi la fortuna di rinvenire un prezioso polittico, nel quale in piccoli quadri è svolta con primitiva arte toscana la vita panteistica del serafico fraticello d'Assisi, grazioso dono, come rilevasi dall'iscrizione, del giudice Mariano alla cattedrale di Ottana. E questi rapporti hanno una conferma nella statua di Nino, conservantesi nel chiostro di San Francesco di Oristano.

Di queste relazioni abbiamo interessantissime tracce sin da quando reggeva il giudicato d'Arborea, Pietro, il fratello di Mariano. La fusione, per opera di Andrea Pisano, della campana donata alla cattedrale d'Iglesias da questo principe, se non accresce il serto di glorie che circonda l'opera del gran maestro,<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Questa memoria inedita di una modestissima opera di Andrea Pisano ha, a mio parere, una non lieve importanza, giacchè ci fa conoscere che quest'artista, che modellò le porte bronzee del « mio bel San Giovanni », avea bottega di fonditore. Appare da ciò inverosimile che il veneziano Leonardo d'Avanzo — come si pretende da molti storici d'arte — abbia fuso le sculture modellate di Andrea, quando a questa fusione poteva attendere lo stesso artista.



Cristo in trono

Particolare delle sculture d'Oristano

messa in correlazione col rinvenimento della statua di Nino, ci dà modo d'asserire che fra le città che si valsero dell'opera del caposcuola della scultura fiorentina, dobbiamo annoverare la città di Oristano, sede del Governo d'Arborea.

Collegando quindi queste constatazioni coi caratteri stilistici delle due grandi lastre marmoree istoriate rinvenute nella cattedrale di Oristano, la presunzione che esse sieno state scolpite da Andrea o da qualche suo allievo con i disegni del maestro non appar del tutto senza fondamento.

\* \* \*

Nelle due lastre istoriate è necessario scindere l'opera scultoria propriamente detta dalla parte architettonica e decorativa. Mentre la prima s'ispira all'arte toscana, le ornamentazioni gotiche delle nicchiette, le cuspidi a fiore crociforme, la forma degli archi e tante altre particolarità s'allontanano troppo da quelle tradizioni classiche che danno carat-



Daniele nella fossa dei leoni - Frammento di scultura dell'VIII o IX secolo

tere alla decorazione degli artefici toscani e che mai si disgiunsero dalle loro opere, anche quando esse subirono l'influenza delle forme gotiche smaglianti delle cattedrali d'oltre Alpi.

I più strani animali che la fantasia medievale poteva scolpire, lupi mannari grottescamente orribili, mostri, visi umani su corpi di bestie, s'agitano, si contorcono e si guardano tra le foglie rampanti e gli archi trilobati.

Abbiamo in queste linee architettoniche spiccate le forme ornamentali lombarde, che raramente invece troviamo nell'Italia centrale, dove la gentilezza e l'innato classicismo deviarono quell'invasione di mostri che altrove avea inaridito i succhi nutritivi della flora decorativa, che s'impennava sul classico acanto.

Siamo ben lungi dalla freschezza e leggiadria dei fascioni contornanti le imposte di Andrea, le quali ispirarono al Ghiberti le belle fasce ornamentali che inquadrano le imposte della porta che fu detta del Paradiso.

Questo contrasto fra le sculture e le forme architettoniche delle nostre lastre istoriate si rileva non di rado in Sardegna e nel caso in questione può spiegarsi con la suddivisione di un lavoro che dovea essere di non piccola mole. È probabile che per eseguire le scul-



ture ornamentali e le parti architettoniche lo scultore incaricato del lavoro siasi valso dell'opera degli artisti locali o meglio di quei nomadi scalpellini, campionesi e comacini, che si spinsero fino all'interno dell'isola, costruendo gran numero di chiese — ad esempio la chiesa di San Pietro in Bosa e la parrocchiale di Zurì — ed iniziando nuove forme costruttive e decorative che si estesero rapidamente e che, favorite da una certa analogia con le costruzioni aragonesi, durarono nell'isola fino al XVII secolo, quando nelle altre provincie



Rappresentazione simbolica della Chiesa che annienta l'Eresia - Frammento di scultura dell'VIII o IX secolo

italiane non solo erasi abbandonato lo stile gotico, ma dalle linee pure del rinascimento trascendevasi al barocco.

\* \* \*

Queste forme iconografiche svolte con arte toscana vennero scolpite non su lastre di marmo appositamente cavate, sibbene sul rovescio di due frammenti d'arte primitiva cristiana, tolti probabilmente dall'antica cattedrale di Tharros. Di questi due bassorilievi dell'VIII o del IX secolo m'accorsi mesi dopo la prima scoperta facendo rimuovere i lastroni per collocarli in luce favorevole ad una riproduzione fotografica.

In uno di essi è rappresentato Daniele nella fossa dei Leoni. La storia di questo profeta, che per aver ucciso il drago adorato dai Babilonesi fu precipitato nella fossa delle fiere, dove restò sei giorni sano e salvo, è raccontata nei libri santi (Daniel C/. XIV) e costituì un soggetto biblico molto caro agli artisti delle catacombe e delle prime sculture cristiane.

Il profeta in queste rappresentazioni, ordinariamente nudo come nel sarcofago di Giunio Basso, leva le mani al cielo in attitudine di preghiera, avendo a lato due leoni, benchè i testi ne menzionino sette. I cristiani, riproducendo questa scena, ripromettevansi di presentare in simbolica rappresentazione la resurrezione gloriosa promessa ai cristiani perseguitati e perseveranti nella loro fede.

Nel quinto secolo il profeta non è più nudo, benchè si continui la stessa forma icono-

gratiosi,<sup>1</sup> e fu solo verso il secolo VII che la scena si amplia, attenendosi più rigorosamente ai testi sacri.

Nella nostra scultura Daniele, con la testa nimbata, è assiso in trono, stendendo una mano ad un grappolo d'uva, mentre i sette leoni, tre ad una parte, quattro all'altra, sono acciacciati ai piedi del profeta. Nello sfondo la figura del re Dario il Medo (Ciassare), circondato da armati, completa la scena biblica.

L'aver Daniele nimbata la testa ci dà modo d'appurare che la scultura è posteriore al IV secolo, poichè quest'attributo di santità presso i cristiani e di gloria presso i Romani, impiegato come segno iconografico nelle immagini di Gesù al principio del IV secolo fu esteso alla Madonna ed agli angeli nel V secolo, agli evangelisti ed agli apostoli verso la metà dello stesso secolo, ed infine ai santi ed ai personaggi rivestiti d'autorità sovrana nel conseguente secolo.

Il grappolo d'uva, nascente forse da qualche vaso ansato, è impiegato come simbolo della terra promessa, ricordando i bei frutti che gl'inviati di Mosè portarono dal paese di Chanaan, la terra promessa che per i cristiani simboleggiava il cielo e Gesù, secondo le parole che Giovanni mette in bocca al Salvatore: *Io sono la vera vigna e mio padre è il vignaiuolo*, aggiungendo poco dopo: *Io sono la vigna e voi (gli apostoli) ne siete i rami* (S. Giov. XV).

Nell'altro bassorilievo due leoni hanno fra le zanne due cerbiatti, la Chiesa che annienta l'eresia, simbolo che dopo il mille vedremo esplicarsi in quei poderosi leoni collocati alle porte delle cattedrali od a sostegno dei pulpiti medievali.

Una bella fascia ornamentale, ricca ed in pari tempo elegantemente geniale, contorna la rappresentazione simbolica.

In questi due bassorilievi la decadenza scultorica è portata al più alto grado: s'incise il marmo invece di scolpirlo, si solcò la superficie invece di spezzarla in molteplici piani. Le figure di Daniele, rigido, stecchito fra i sette leoni disposti con uniformità bizantina, e degli altri personaggi secondari non potrebbero esser maggiormente scorrette di forma e di disegno. Esse non si staccano dal vivo dei piani con rotondità e rilievi, ma si stendono piatte, quasi che il marmo, invece d'essere scalpellato, sia lavorato come il legno con la pialla.

La valentia dell'artefice non trovò altro sfogo se non nella fascia ornamentale, la quale è resa con vigore e preannunzia quella scultura decorativa dalle masse rilevate, dai fiori e dalle foglie, distribuite con vaghissimo senso d'arte, la quale due secoli appresso si svolse con fine magistero, e con mirabile effetto scultorico.

DIONIGI SCANO.

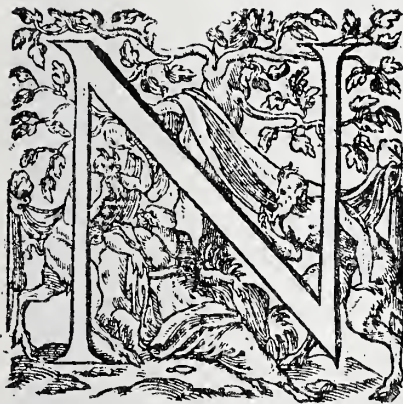
<sup>1</sup> A Ravenna, nel sarcofago del V secolo conservantesi nel Museo Nazionale è scolpita questa scena in una faccia laterale. Daniele, completamente vestito e con un cappello frigio in testa, è in piedi, con le

mani in atto di preghiera, fra due leoni che placidamente lo guardano. (V. *Storia dell'arte italiana*, di A. VENTURI, vol. I, pag. 439).



## ZENALE E BUTINONE

---



EL volume recentemente pubblicato da Francesco Malaguzzi-Valeri<sup>1</sup> si tratta in primo luogo di Butinone e di Zenale, ai quali quasi tutte le illustrazioni sono dedicate; poi di Bevilacqua e finalmente di alcuni pittori, come Cristoforo Moretti, Bonifacio e Benedetto Bembo, Zanetto Bugatto, Bartolomeo da Prato, i Zenoni da Vaprio ed altri artisti minori, dei quali non parlano che le scarse notizie documentarie, poichè le loro opere sono o perdute o guaste o così rare che bastano appena a trasmetterci un'idea della loro arte.

Sebbene dunque in questa scelta non sieno compresi tutti i pittori che formarono la gloria dell'arte lombarda nel quattrocento, dobbiamo rendere grazie all'autore di avere riunito

le poche notizie che esistono e di averne aumentato il numero con le sue ricerche negli archivi. E soprattutto possiamo esser lieti ch'egli abbia di nuovo e con nuovi mezzi intrapresa la distinzione fra le opere di Butinone e di Zenale, perchè non è possibile avanzare d'un passo nella storia dell'arte lombarda prima d'aver risolta tale questione.

Soltanto l'autore tratta un po' troppo sommariamente degli altri critici che si sono già occupati di questo problema, pretendendo che tutti costoro siano stati sviati dal vero per aver accettato il grande quadro di Brera — la Madonna con la famiglia di Lodovico il Moro — come opera dello Zenale. Almeno, in quanto a me, non ho parlato nelle mie ricerche<sup>2</sup> di questo quadro che come d'un'opera che non può essere attribuita nè allo Zenale nè a Bernardino dei Conti, come voleva il Morelli; e adesso posso aggiungere che la ritengo opera dello stesso Ambrogio de' Predi, di cui abbiamo il ritratto giovanile dell'anno 1494, già nella collezione Fuller-Mailland, adesso alla National Gallery di Londra, i due ritratti esposti sotto il nome di Leonardo da Vinci all'Ambrosiana, la Madonna Litta a Pietroburgo, la *Belle Ferronnière* al Louvre e tante altre opere bellissime, ritenute di mano di Leonardo, come la *Vergine delle roccie* a Londra, ecc. Per me dunque lo Zenale non ha nulla a vedere con esse. Ma siccome osservo che nel lavoro del Malaguzzi i miei risultati, in quanto alla divisione da fare fra le opere di Butinone e Zenale, non sono stati giustamente interpretati, spero che mi sarà concesso di ripeterli qui brevemente, seguendo le ricerche dell'autore.

Il metodo adottato da noi due era lo stesso; cioè la distinzione delle parti che i due artisti ebbero nella grande ancona di Treviglio fu fatta per mezzo della Madonna Castelbarco in Brera, opera segnata del Butinone, con la data non del 145..., come dice il Malaguzzi, ma

---

<sup>1</sup> *Pittori lombardi del quattrocento*. Ricerche di FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI, con 30 illustrazioni. —<sup>1</sup> Milano, tipografia edit. L. F. Cogliati, 1902.

<sup>2</sup> *Gesammelte studien zur Kunstgeschichte*. Eine Festgabe für ANTON SPRINGER. — Lipsia, E. A. Seemann, 1885. In-folio, pag. 64 e seg.

del 148... Come spiegheremo poi. Da quel punto di divisione siamo arrivati allo stesso risultato che nell'ancona di Treviglio dell'anno 1485 quattro delle tavole e le due pitture laterali della predella appartengono allo stesso Butinone, mentre lo Zenale non ha eseguite che le due tavole riprodotte nell'opera del Malaguzzi sotto i numeri 23 (il nome di Butinone è un errore di stampa che si trova corretto alla pag. XI) e 24 e la *Resurrezione*, parte centrale della predella, sotto il n. 9. Oltre a ciò avevo ascritto i *Padri della Chiesa* — nella predella — allo Zenale ed anche tutta la bella architettura, ripiena del purissimo senso del Rinascimento, dentro la quale sono disposte le figure; osservazioni tutte passate sotto silenzio dal Malaguzzi.

Quando si pensi che il Cavacaselle non poteva dividere ancora le due mani che in maniera del tutto arbitraria ed indecisa, ascrivendo al Butinone le parti di carattere mantegnesco ed allo Zenale quelle più soavi che s'avvicinano già al fare leonardesco (criterî non adottabili in questo caso), e quando si ricordi che il Morelli ancora nel 1880 con un'esitazione inusitata in lui espose l'opinione che la Madonna potesse essere opera dello Zenale (opinione che cambiò soltanto nel 1893, senza esprimersi più precisamente sulla parte dello Zenale), il risultato ottenuto è soddisfacente. Per questa ragione non possiamo ammettere l'opinione del Suida<sup>1</sup> che il *San Martino* sia opera dello Zenale e che i due artisti avessero dunque lavorato in parti uguali. Se l'invenzione e l'ordinazione dell'opera intera apparteneva, come io credo, allo Zenale, ch'era lo spirito più forte dei due e senza dubbio ingegno architettonico d'alto ordine, come lo provano altre sue opere delle quali avremo ancora a discorrere, la divisione si può fare in maniera meno meccanica e più artistica. Qui è da notare che il Malaguzzi ha ritrovate altre tracce d'affreschi in una piccola stanza al secondo piano presso l'organo, nella stanzetta a pian terreno del vecchio campanile (p. 33 e seg.), che paiono esser stati ritoccati, così che, visto il loro cattivo stato di conservazione, non sa se deve ascriverli al Butinone; anche gli fu detto che altre pitture simili si nascondono sotto i grandi quadri al sommo della navata maggiore.

Nella cappella Griffi di San Pietro in Gessate a Milano il Malaguzzi ascrive la parte superiore delle pitture allo Zenale. Tale asserzione può esser precisata per mezzo delle mie ricerche, poichè appartengono a quel maestro la grandiosa figura del Sant'Ambrogio a cavallo e la decorazione dei pilastri, dell'architrave e delle lunette dipinte, così belle da poter essere paragonate alle opere del Bramante. Le pitture d'un'altra cappella tratte dalla vita di Sant'Antonio invece non le ascrivo più allo Zenale, come feci — sebbene in modo dubitativo — ma le rendo al Montorfano.

Di altre pitture ascritte da me allo Zenale, come la *Passione di Cristo* nella Galleria Borromeo ed il trittico di Sant'Ambrogio, non parlerò qui più a lungo a cagione del loro stato cattivo di conservazione. Importa poco se siano opera sua o no. Nel trittico il Suida (loc. cit. 342) riconosce una mano distinta alla quale attribuisce ancora altre pitture. Quanto ai due affreschi nell'atrio di Sant'Ambrogio io non li avevo legati che dubbiamente al nome dello Zenale e adesso mi paiono avere più somiglianza col fare d'Ambrogio de' Predi. Le due parti d'un trittico nella collezione Frizzoni-Salis a Bergamo, che il Malaguzzi accetta senz'altro, da me non erano ascritte che alla scuola dello Zenale (si stampò per isbaglio a piè della pag. 76 « altarbild » in luogo di « atelierbild »).

Ma quello che mi importa è che il *Sant'Antonio* (n. 665 della raccolta Poldi-Pezzoli, non il *Santo Stefano* n. 661 che mi pare soltanto provenire dalla sua scuola) e la grande tavola del Louvre datata del 1491 (n. 409) siano riconosciute come opere dello Zenale, mentre la prima non gli è ascritta che con qualche esitazione dal Malaguzzi e la seconda taciuta del tutto, come se bastasse occuparsi soltanto delle opere rimaste in Italia. In queste due pitture si riconosce in ogni punto lo stile della sua opera di Treviglio.

<sup>1</sup> Vedi la sua recensione del *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. XXV, pag. 334.





Fig. 1 — Bernardino Zenale: La Circoncisione - Parigi, Museo del Louvre  
(Fotografia Giraudon)

La grande *Circoncisione* del Louvre (fig. 1), larga metri  $2\frac{1}{4}$ , come tante altre opere è attribuita erroneamente al Bramantino. Lo stile dello Zenale ci si rivela nell'ampiezza della composizione formata dalla Madonna nel mezzo e dalle due figure inginocchiate simmetricamente ai suoi lati, dietro le quali quattro santi riempiono il fondo; nella modellatura larga delle figure, nelle forme sane ed arrotondate, nelle pieghe dei panni lunghe e profonde e nell'espressione calma dei visi e dei movimenti. Più ancora che la rotondità delle sue figure questa tranquillità nei moti lo distingue dal Butinone, sempre più estatico e spirituale, ma anche più debole quanto al disegno.<sup>1</sup>

Finalmente sono passate sotto silenzio del Malaguzzi le tarsie eseguite sopra disegni dell'artista in San Bartolomeo di Bergamo e nel coro di Santa Maria delle Grazie a Milano, di cui avevo accennato come ad opera di grande importanza per la conoscenza del suo stile decorativo così largo ed espressivo. Quanto al trittico presso l'avv. Achille Cologna a Milano che il Cook<sup>2</sup> gli ascrive, il Malaguzzi non ci vede che una somiglianza con le opere dello Zenale.

Con tale metodo d'investigazione la serie delle opere ascritte allo Zenale riesce ben povera nel volume del Malaguzzi. La sua sola aggiunta, fatta sulla scorta del Suida (a piè della pag. XI) consiste nel ritratto del vescovo Novelli nella raccolta Borromeo (riprodotto nel *Repertorium*, pag. 340). Come dubbi cita: la *Santa Chiara* e (dall'altro lato) due *santi monaci* nel Museo del Castello di Milano, un *San Giovanni Battista* e *San Francesco* nella raccolta Valsecchi a Milano, dove si trovano ancora, di somigliante fattura, un *santo vescovo* ed una *santa Caterina*, e diverse pitture citate alla pag. 75. Il *Sant'Antonio benedicente* della collezione Vittadini a Arona secondo lui non appartiene allo Zenale.

Come l'autore poteva fare molte aggiunte al catalogo delle opere del Butinone la fisionomia di questo artista riesce di molto più chiara che quella dello Zenale; il capitolo a lui dedicato è anche d'una disposizione più precisa. Alla Madonna Castelbarco (n. 1), alle tavole dell'ancona di Treviglio (n. 3), a gli affreschi di San Pietro in Gessate (n. 6), vengono aggiunte le tre mezze figure dei padri della chiesa, due presso il signor Roseda a Milano, una nella Galleria di Parma (n. 2); poi il grande affresco presso i signori Grandi a Milano, proveniente da Sant'Agata a Pavia (n. 5), la Madonna recentemente acquistata dalla Pinacoteca di Brera (n. 8), vari affreschi in Santa Maria delle Grazie di Milano, fra i quali dieci figure intere di santi monaci (n. 10), ed i putti suonanti, già attribuiti a Bramantino, in casa Sormani a Milano (aggiunta alla pag. VIII; secondo il Suida — *Repertorium* pag. 338 — più vicini allo Zenale). Qui bisogna ricordare anche la tavola della Galleria di Berlino numero 1144, una *Pietà* ascritta alla scuola padovana, che il Suida, riproducendola a pag. 337, ascrive con buone ragioni, come pare, al Butinone. Di altre pitture che il Malaguzzi nomina nelle pagg. 33 segg., senza volerle ascrivere al Butinone (nella raccolta Borromeo, nella Galleria del Castello di Milano e nella Galleria di Lovere) non vale la pena di far cenno qui.

Ma bisogna intrattenerci sulle due opere, senza dubbio della stessa mano, che il Malaguzzi menziona sotto i nn. 7 e 9, cioè la ben conosciuta piccola Madonna dell'Isola Bella e la Madonna del duca Tommaso Scotti, con la falsa iscrizione « Andreas Mantinea p.p. 1461 ». La forma delle iscrizioni di queste due tavole, eguale a quella delle pitture di Treviglio e del sig. Nosedà aiuta molto a farci ritenere queste come opere del Butinone, cosa che il

<sup>1</sup> Corrado Ricci nel suo recente lavoro su *Gli affreschi di Bramante nella R. Pinacoteca di Brera* in Milano (Casa ed. Baldini Castoldi e C., 1902) riproduce questa *Circoncisione*, aggiungendo, a pag. 39, con buone ragioni come non sia possibile riconoscerci recisamente la mano del Bramantino. Ma quanto alla sua conclusione che alcune forme specialmente nel putto ricordano assai il fare del Civerchio, basta al nostro parere il confronto con le pitture riprodotte dal Malaguzzi per provare che

lo Zenale e non quel debole artista ch'era il Civerchio ne fu il vero autore. Qui mi sia permesso ricordare di passaggio che ho trattato della pittura di Bramante già nel *Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsamm.* dell'anno 1887.

<sup>2</sup> *Catalogue of pictures by masters of the Milanese Schools*, Burlington Fine Arts Club, 1898, pag. XXI, n. 3, dove per errore il nome del proprietario è stampato Codogna.



Morelli aveva negata. Soltanto, in che epoca della carriera dell'artista, che visse almeno dal 1436 al 1507, assegnare loro il posto, se la Madonna Castelbarco appartiene agli anni fra 1450 e 1459, come presume il Malaguzzi? In tal caso il Butinone avrebbe dovuto serbare il suo stile artistico che è pressochè lo stesso nella Madonna Castelbarco come nell'ancona di Treviglio, dal 1450 circa al 1485, data di quest'ultima pittura; e per il suo stile



Fig. 2 — Bernardino Butinone: L'Adorazione del Bambino - Milano, Biblioteca Ambrosiana  
(Fotografia Brogi)

squarcionesco così evidente nelle due pitture sopraccennate non rimarrebbe che lo spazio dopo il 1485, un tempo dunque nel quale già le nuove tendenze dell'arte promosse da Leonardo si divulgavano di più in più, mentre lo stile squarcionesco aveva fiorito precisamente al tempo dopo il 1450, a cui il Malaguzzi ascrive la Madonna Castelbarco.

Ma che giova dichiarare che la cifra 5 d'un'iscrizione, senza dubbio molto guasta, sia molto chiara, come fa a pag. 21, se gli indizî interni ed artistici ci contraddicono e ci costringono ad assegnare a questa pittura una data non troppo remota da quella dell'ancona di

Treviglio, dunque verso il 1480, e a datare le altre due opere di stile squarcionesco verso il 1485. Contro tali ragioni d'ordine intrinseco anche le più belle e le più chiare iscrizioni non possono tener fermo. In questo punto la critica diplomatica la deve cedere a quella artistica.

Per finire mi permetto di accennare ad un'opera del Butinone che già da lungo tempo si trova a Milano, l'*Adorazione del Bambino* (fig. 2) esposta all'Ambrosiana sotto il nome del Bramantino. La pittura dalle forme lunghe e magre, ma non ossute, ripiena d'un profondo sentimento religioso, è rimarchevole per il suo fondo architettonico di carattere grande e serio, appartiene senza dubbio alla vecchia scuola lombarda e ne forma una delle produzioni più interessanti. Ma nessuno che abbia ben presente la carriera artistica del Bramantino, cominciando dalle sue opere bramantesche di carattere energico e di disegno angoloso ma largo, e proseguendo fino alla sua ultima maniera molle e gonfia, potrà presumere che questo artista abbia creato la sua prima opera in modo così magro, tranquillo e riposato, direttamente opposto alla sua maniera conosciuta. Invece tutte le singolarità che saltano fuori da quella pittura, i corpi slanciati e modellati come se fossero di bronzo, le pieghe dei panni lunghe e fortemente marcate, una grazia compunta e nello stesso tempo ritrosa, nei movimenti, le fronti lunghe e sporgenti, le dita ossute e distintamente articolate, in genere quella fattura sculturale che ci rammenta le opere dell'Omodeo trattante la pietra come legno: tutto ciò trova il suo paragone nella Madonna Castelbarco (riprodotta dal Malaguzzi sotto il n. 1): gli angeli suonanti nell'angioletto presso il trono della Madonna, i tre frati inginocchiati nel San Bernardo, l'angelo accanto a san Giuseppe nella Madonna stessa in trono. A cagione dell'aspetto generale più arcaico si può presumere che l'opera sia stata eseguita alcuni anni prima dell'ancona del Treviglio.

Un po' più soddisfacenti delle ricerche critiche sono nel libro del Malaguzzi le notizie tratte dagli archivi e relative a un gran numero d'artisti minori del tempo degli Sforza, riprodotte secondo l'ordine cronologico. Qui l'autore si trova su un terreno fermo ed a lui conosciuto, dove non ha che a seguire il testo, senza essere costretto a formarsi una idea delle personalità artistiche secondo le loro opere più o meno sicure. Notevoli anche riescono le notizie relative ai rapporti della corte ducale con la pittura fiamminga. Nel 1456 si trova fra gli stipendiati un Pietro di Burges; nel 1476 si pensa di sostituire come ritrattista al Bugatto, morto in quell'anno, un pittore siciliano (Antonello da Messina); lo stesso Bugatto, ancora adolescente, era stato mandato nel 1460 a Bruxelles, per meglio impararvi l'arte di dipingere ritratti.

Dresda, febbraio 1903.

WOLDEMAR VON SEIDLITZ.



## OPERE DEI DELLA ROBBIA IN SICILIA

---



I tutti i lavori in terracotta smaltata che esistono in Sicilia devono tenersi in alta considerazione quattro dei Della Robbia che si trovano in Palermo, Messina e Trapani.

Sono, è vero, in un'intera regione pochi esemplari dell'arte dei Della Robbia, ma alla esiguità del numero supplisce la bellezza di queste opere d'arte. Non posso ora pubblicare lo studio sistematico e particolareggiato che feci intorno a questi lavori; mi limiterò per il momento a farli conoscere agli studiosi (essendo poco noti) e a illustrarli rapidamente.

\* \* \*

**Madonna degli Angeli.** (Chiesa di Santa Maria di Gesù, Trapani). — In questa chiesa trovasi incastrato nella parete di fronte dell'abside di destra un quadro in terracotta smaltata in policromia delle dimensioni massime di m. 3 d'altezza e m. 1.85 di larghezza, conosciuto sotto il nome di *Madonna degli Angeli*.

Dal disegno a penna da me eseguito, benchè qui riprodotto in proporzioni minime,<sup>1</sup> si osserva la disposizione e la forma di ciascun motivo; farei quindi cosa inopportuna descrivere le singole parti: dirò semplicemente che l'immagine in altorilievo della Madonna col Figlio staccante dal fondo azzurro è ricoperta da smalto bianco e nel manto s'intravedono gli orli e qualche fiore ornamentale in oro. Le mani dell'Eterno, in bassissimo rilievo e la colomba sono smaltate in bianco; mentre i cherubini in mezzo rilievo coi rispettivi diademi sono di color celeste su fondo azzurro. Le frutta infine hanno il colore naturale e si staccano dal fondo bianco.

Con particolari ricerche sono riuscito ad accertare che questa maiolica decorava un altare nell'antica chiesa di Santa Maria di Gesù, posto all'angolo di sinistra, appartenente alla nobile famiglia trapanese degli Staiti che in detta chiesa aveva la cappella gentilizia.

L'antica chiesa, incominciata a costruire nel 1450 ed ultimata nel 1475, fu abbattuta nel 1518 per ordine dell'imperatore Carlo V, occorrendogli il detto locale per la costruzione del forte detto dell'*Impossibile*; ma in sostituzione fu dato ai frati Minori Osservanti di Santa Maria di Gesù il locale attuale dentro la città, dove fabbricarono la nuova chiesa trasportandovi tutto quanto trovavasi nell'antica. Un atto del 1539 dice che gli Staiti ottennero in detta chiesa l'abside di destra per la loro nuova cappella gentilizia, ulteriormente arricchita da pregevolissimi lavori di scultura e di pittura.

---

<sup>1</sup> Non m'è stato possibile ottenere una fotografia della intera maiolica a cagione di una certa custodia in vetri che la ricopre da molti anni, ottenendo il bello scopo di nascondere molta parte del lavoro e produrre lo screpolamento dello smalto in diversi punti per l'umidità della parete e la mancanza di ventila-

zione! Sono stato costretto quindi, non potendo togliere l'invetriata, rilevare dal vero le parti nascoste dal telaio. Ho però creduto conveniente, per scrupolosità, unire un dettaglio tolto da una fotografia dell'Alinari.

Della maiolica è fatta menzione sin dal secolo XVI, ma la poca o nessuna competenza in materia d'arte degli illustratori non permise loro di dire che qualche parola d'ammirazione.

Il Polizzi<sup>1</sup> l'ammise, senza alcun esame, come opera dell'officina di Luca Della Robbia e così fecero gli altri biografi seguendo il giudizio di lui.

Non avendo potuto trovare alcun documento che desse un po' di luce sull'autore e sulla



Andrea Della Robbia: Madonna detta degli Angeli  
Terracotta smaltata - Trapani, Chiesa di Santa Maria di Gesù  
(G. La Grassa-Patti dis.)

data, dimostrerò con l'esame dei caratteri stilistici come essa sia un'opera autentica di Andrea Della Robbia eseguita nello scorcio del secolo XV.

<sup>1</sup> *I monumenti d'antichità e d'arte nella provincia di Trapani*. Tip. G. Modica Romano, Trapani, 1879.





Andrea Della Robbia: Madonna detta degli Angeli  
Terracotta smaltata (dettaglio) - Trapani, Chiesa di Santa Maria di Gesù  
(Fotografia Alinari)

La presenza della sola figura della Madonna col Figlio nel grande quadro plastico di Trapani, l'altezza della figura della Vergine superiore ai due metri, le movenze del corpo, gli atteggiamenti, il panneggiamento, il tocco, l'espressione, il misticismo, sono un complesso di caratteri su cui bisogna fermare l'attenzione affinché risalti evidente la mano di Andrea Della Robbia.

Luca Della Robbia mai fece lavori di grande formato e rappresentò la Vergine, sin dalle prime produzioni, o seduta o in mezza figura, mai all'impiedi intera; e nell'evoluzione dell'arte riscontriamo in lui una tendenza ad impicciolirne il formato man mano che va avanti negli anni. Fra Mattia, Girolamo, fra Ambrogio e qualsiasi scolaro o imitatore dei Della Robbia non seppero riprodurre se non che medaglioni o lunette, rappresentando spesso la Madonna seduta o in mezza figura e contornandola generalmente di altre figure di santi.

In Andrea e Giovanni troviamo non solo grandi tavole d'altari, ma esempli di Madonne rappresentate intere.

Or facendo un raffronto fra le Madonne di Giovanni e quella di Trapani osservo che il tipo è diverso e che le movenze ed il tratto non hanno nulla di comune. La Madonna degli Angeli, smaltata interamente in bianco, colle pieghe del manto fatte con somma naturalezza e razionalità di tratto, non possiamo accettarla per lavoro di Giovanni, che non pensò di rappresentare nei suoi quadri plastici una sola, ma molte figure, usando su larga scala la policromia nei panneggiamenti della Vergine. Or queste ricercatezze di Giovanni talmente complicate da rendere la scultura qualche volta triviale, specialmente nel colore, non le riscontriamo affatto nella Madonna di Trapani.

Se poi vogliamo considerare i caratteri delle Vergini osserviamo in fra Mattia il viso meno tondeggiante, il naso più affilato, gli occhi e l'atteggiamento della bocca con impronta diversa e la figura intera non plasmata con eguale ispirazione, difettando nell'espressione di sentimento religioso; mentre che all'opposto l'autore della maiolica di Trapani ha voluto presentarci, non una donna a cui si danno attributi divini perchè trovasi su di un altare, ma il più bel fiore della poesia cristiana.

Solo Luca avrebbe potuto fare una simile opera d'arte; ma i raffronti stilistici fra le sue Madonne e quella di Trapani c'inducono ad escluderlo. Le Vergini di Luca sono più forti e grandiose; il loro viso è d'aspetto più semplice e popolare; mentre il nostro lascia trasparire un sorriso di grazia e di tenerezza, una ricerca di espressione fine e intima.

In Luca il panneggiamento è un po' più largo, ampio, ma nell'autore della nostra terracotta vedo più parsimonia, vedo le felici risoluzioni nelle movenze che ci fanno rilevare l'artista nella sua perfezione.

Se diamo uno sguardo alle Madonne d'Andrea e a quella di Trapani tutto ci mostra che quest'ultima è stata fatta dalla mano di questo maestro: il tipo, il tratto, le movenze del corpo, il panneggiamento. La Madonna della porta del duomo a Prato è quella che più delle altre si avvicina nell'atteggiamento alla nostra, e la *Crocifissione* della Verna quella che nel panneggiamento mostra molti punti di contatto nelle movenze delle pieghe.

Andrea è il solo artista robbiano che poteva essere all'altezza di produrre il capolavoro di Trapani. Mente elevata che fortemente sapeva comprendere le eccellenze della religione cristiana non poteva rappresentare le figure del Paradiso senza improntarle dell'espressione che gli suggeriva il suo sentimento mistico.

«È l'anima di San Francesco d'Assisi tutta intera, dice il Reymond, che rivive in lui, colla sua ardente sensibilità, il suo ascetismo, il disprezzo alla vita, la tensione di ogni suo essere verso l'amore di Dio. E questa anima così tenera, così impressionabile è stata egualmente atta a dire le estasi dell'amore celeste e le inquietudini, i terrori, le sofferenze della vita dei santi».

Andrea volle in Maria racchiudere non il solo sentimento di maternità manifestato con espressione di sofferenza e di dolore come avevano fatto gli artisti del secolo XV, compreso Luca, ma qualche cosa di più elevato: volle che dal volto di Maria atteggiato ad un leggero



sorriso, trasparisse tutto il suo amore e la gloria di avere fra le braccia il Figlio di Dio. Tale espressione è quella che d'ogni dove traspare dalla figura intera della Madonna degli Angeli.

Anche il bambino Gesù della maiolica di Trapani ha caratteri pei quali resta sempre manifesta la mano di Andrea.

I fanciulli Gesù improntati da fra Mattia mi sembrano irrequieti nelle braccia della Vergine, sia per le contorsioni del corpo che per il movimento un po' manierato delle braccia



Andrea Della Robbia: Terracotta smaltata - Messina, Chiesa di Santa Maria della Scala  
(Fotografia Brogi)

e delle gambe. Quelli di Luca non si trovano mai nelle braccia della Madre seduti come il nostro; ma generalmente in piedi, alla parte sinistra. I Bambini di Luca portano qualche uccello o pomo nelle mani e spesso un rotolo di carta, il più delle volte spiegato con l'iscrizione: *Ego sum lux mundi*. In altri casi Gesù è intento a benedire o è appoggiato con le braccia e con la testa sul seno della Madre come nella Madonna dell'Impruneta. Il fanciullo Gesù di Luca non tiene l'indice di una mano in bocca, nè tiene l'altra allacciata al pollice di una mano della Madre, come il nostro, anzi in quello tutti e due gli atteggiamenti sono affatto sconosciuti.

Andrea preferisce quasi sempre mettere Gesù alla parte destra della Madonna e la Vergine dell'altare di Santa Maria delle Grazie ad Arezzo e quella della cattedrale di Prato danno l'esempio di Gesù seduto sul braccio destro. Inoltre il motivo del Bambino che tiene in bocca, appoggiato, l'indice della mano, non ha riscontro in alcuno dei Della Robbia fuorchè in Andrea che tanto bene lo seppe rappresentare. Infine il gesto di Gesù che tiene il pollice della mano destra della Madre lo vediamo in parecchie opere d'Andrea, e mentre questo motivo è stato usato qualche volta da Giovanni, l'altro scomparve affatto.

Considerando allo stesso modo i cherubini scorgiamo anche la mano di Andrea. I cherubini di fra Mattia nulla hanno di comune coi nostri: in essi il tipo si conserva diverso e al pari dei Bambini Gesù, sono meno paffuti e non ritraggono negli atteggiamenti il sorriso e la grazia dei nostri che sembrano intessere una festa gaia e vivace.

Luca rarissimamente fece uso dei cherubini. Essi non circondano mai il quadro come nella Madonna degli Angeli, ma qualche volta compaiono come decorazione del fregio di qualche trabeazione. Ma se si vuole analizzare questi cherubini si vede che differiscono da quelli della terracotta di Trapani sia pei lineamenti che per l'espressione.

Andrea decorò coi cherubini i fondi dei quadri plastici o più spesso ancora ne circondò il soggetto, vivificando la scena del sorriso soave e grazioso di questi esseri celesti.

Benchè questo motivo si ripeta nel figlio Giovanni si hanno certe differenze notevoli. I cherubini di Giovanni, a prescindere dalla meschina parte sentimentale, hanno l'asse normale alla curva di contorno del quadro e mostrano ciascuno sei ali, quattro spiegate e due incrociate come nella *Natività* di Bibbiena e in quella di Barga. Andrea circonda il quadro con cherubini il cui asse delle testine è verticale, come nella *Crocifissione* della cattedrale d'Arezzo o in quella della Verna, e se abbiamo qualche esempio in cui l'asse delle testine è normale alla linea di contorno, le ali spiegate sono sempre due e non quattro, come si manifesta costantemente in Giovanni.

Del resto sono nel quadro plastico della Madonna degli Angeli le stesse forme, i medesimi atteggiamenti dei cherubini della *Crocifissione* d'Arezzo e della *Crocifissione* della Verna.

Il motivo della colomba con le ali spiegate e le mani dell'Eterno sono simboli che compaiono per la prima volta in Andrea e cessano in Giovanni.

Andrea li adoperò spesso sopra la sola immagine della Madonna col Figlio, Giovanni invece li usò semplicemente, come nella *Natività* della chiesa di San Lorenzo a Bibbiena, per arricchire vieppiù la composizione e, all'opposto di Andrea, mai cercò di servirsene in quei lavori che rappresentavano la sola Vergine col Bambino.

Nella rappresentazione della natura vegetale sappiamo come Andrea non abbia prodotto nuove forme oltre quelle del suo maestro; mentre però Luca si limitava a contornare i medaglioni e alle volte qualche timpano di porta con una corona di foglie, fiori o frutta, Andrea spesso, servendosi della disposizione in mazzetti, riproduceva i festoni di frutta insieme con le rispettive foglie e facendoli partire da due vasetti posti lateralmente in basso al quadro plastico e facendoli incontrare alla parte superiore. Sebbene questo motivo sia anche adottato da Giovanni è da osservarsi (facendo astrazione da una maniera più stentata e da una esecuzione meno perfetta), che mentre in Andrea le qualità delle frutta si mantengono le stesse nei due mazzetti simmetrici e vengono spesso alternati con gruppi di pini, Giovanni nei festoni trascura la simmetria delle parti e fa succedere senza criterio alcuno le frutta nei mazzetti. Il lavoro della *Crocifissione* della Verna, nella forma e nella disposizione delle frutta ed anche quasi nella forma del vaso è la più perfetta produzione di Andrea che presenta i maggiori punti di contatto con quelli di Trapani.

Abbiamo sopra accennato alla policromia usata da Giovanni nelle vestimenta delle figure, ed altresì sappiamo che per usare molte tinte si contentò spesso di dipingere invece di smaltare; perciò dobbiamo escludere il suo nome, non avendo la Madonna degli Angeli alcuna traccia di policromia nelle figure smaltate interamente in bianco sul fondo azzurro privo di paesaggio. Anche le dorature nel manto e le nubi orizzontali in fondo al quadro ci mostrano



chiaramente che l'autore è Andrea essendo caratteri costanti delle sue produzioni; la forma infine delle lettere nel medaglione in alto alla produzione di Trapani e quella della scrittura che sta sullo zoccolo della Madonna ci danno l'ultima prova. In Giovanni non solo le lettere hanno un'impronta speciale che si attiene alla forma classica del Cinquecento, ma sono fatte



Andrea Della Robbia : Terracotta smaltata - Palermo, Chiesa di San Niccolò lo Gurgo  
(Fotografia Giannone)

con più accuratezza di quelle del padre e mai riscontriamo in lui unite la V e la R come nel lavoro di Trapani. Giovanni non adattò mai infine quella frase che leggiamo nella nostra maiolica e che riscontriamo invece identica (un po' più grammaticalmente corretta) nello zoccolo dell'altare d'Andrea nella chiesa della Verna, nel quale leggiamo sul rotolo di carta spiegato

tenuto dai due angeli volanti: SVBTVVM · PRESIDIVM · CONFVGIMVS · SANTA · DEI · GENETRIX.

Per tutte queste ragioni, ritengo Andrea Della Robbia autore della maiolica di Trapani.

Veniamo a stabilire la data deducendola, per quanto ci sarà possibile, dalla comparazioni tra i lavori d'Andrea dei quali si ha conoscenza.

La Madonna della porta del duomo di Prato del 1489, benchè in mezza figura, si avvicina molto nell'atteggiamento alla nostra. Il Bambino poi, seduto sul braccio destro della Madre possiamo dire esser l'unico che nella movenza rassomigli a quello di Trapani; però riscontriamo solamente il motivo del dito in bocca: l'altro motivo del pollice della Vergine nella mano destra del Putto, nel 1489 non s'è ancora affacciato in nessuna opera d'Andrea e lo osserviamo la prima volta nella Madonna del Cuscino che data qualche anno dopo il 1500. Queste ragioni e un esame accurato dello stile mi spingono a classificare la maiolica tra le due suddette opere. La disposizione, la forma e lo stile dei cherubini, nelle *Crocifissioni* di Arezzo e della Verna che datano dal 1490 al 1492 e di quelli della Madonna della Cintola nella Collegiata di Foiano del 1502 mi spingono ad ammettere il lavoro di Trapani posteriore al 1492 e così credo si debba porre la maiolica di Trapani dopo la Madonna degli Architetti e quella di Bertello, per la correttezza delle parti e delle linee.

Non siamo quindi molto lontani dal vero se riteniamo la Madonna degli Angeli come ultima opera di quelle che il Reymond giustamente classifica della prima maniera di Andrea, eseguita cioè intorno all'anno 1500.

**Madonna col Figlio.** (Chiesa di Santa Maria della Scala, Messina). — Nella parete di sinistra della chiesa esiste un medaglione circolare del diametro di m. 1.02 in terracotta smaltata; le figure sono in bianco e spiccano sul fondo azzurro: la ghirlanda è policroma.

Il La Farina, nel suo lavoro *Messina e i suoi monumenti*, si sforzò a dimostrare, non con argomentazioni di critica artistica, ma con un falso concetto puramente storico, che il medaglione in esame è una terracotta smaltata di qualche officina siciliana antecedente a quelle dei Della Robbia. Non è qui il luogo di dimostrare la falsità di questa asserzione: solo dico che le terrecotte non si trovano in Sicilia prima del secolo XVI e conservano il carattere delle produzioni delle regioni dalle quali sono originate, dalla Spagna cioè e dall'Africa: lo stile ne è in maggior copia moresco, le forme troppo difettose, i colori abbondano di tinte forti specialmente per l'abuso dei verdi e dei gialli. Benchè le terrecotte di quell'epoca trattino per lo più soggetti sacri, questi sono eseguiti in pittura su mattonelle e pochi esemplari abbiamo di lavori scultori.

Si hanno esempli di crocifissi dovuti ai Matinati di Messina che datano sin dal 1514, di Domenico Didama di Biscaglia e di altri che è inutile enumerare. Rarissime sono poi le Madonne in terracotta smaltata: solo si conosce qualche piccolo esemplare che nulla ha di comune con quello di Messina. Diversa è la tecnica, la maniera, la scuola; diverso è il carattere, il sentimento.<sup>1</sup>

Noi che abbiamo sotto gli occhi le opere dei Della Robbia senza indugiare l'ammettiamo come tale. Però la fine eleganza del tratto, l'espressione delicata e mistica della Vergine, la somma naturalezza della posa e degli atteggiamenti di Gesù, la grazia dei vezzosi cherubini, la freschezza della ghirlanda delle frutta, sono caratteri per i quali bisogna escludere qualsiasi imitatore dei Della Robbia. Il pensiero ricorre a Luca o ad Andrea Della Robbia davanti a questo capolavoro. Ma il motivo del fanciullo Gesù posto alla destra della Madre, il tipo della figura della Vergine, le forme del panneggiamento, la presenza del nimbo, ci fanno ammettere la mano di Andrea.

La Madonna del palazzo comunale di Stia (Casentino) e la Madonna degli Architetti sono le opere di Andrea, che, più delle altre, hanno analogia con quella di Messina. La testa

<sup>1</sup> Chi voglia convincersi con gli esempli alla mano, veda la pregevole opera di G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*.





Scuola di Andrea Della Robbia: Madonna detta del Cuscino  
Terracotta smaltata - Palermo, Museo Nazionale  
(Fotografia Alinari)

del Bambino è identica a quella dell'*Adorazione* del Museo di Firenze e la posa del corpo richiama molto quella di Gesù della tavola della cittadella di Gradara. Il gesto del Fanciullo che si afferra alla mano della Madre è, come sappiamo, carattere fondamentale di Andrea e la corona di cherubini ce ne dà l'ultima prova.

Un po' difficile rimane la determinazione della data, mancando di notizie esatte, ma prese come punto di partenza le date di quei lavori d'Andrea dei quali si è trovata o stabilita, possiamo dire che la tavola della cittadella di Gradara è anteriore al medaglione di Messina, e se il Reymond vuole e con ragione ammettere la tavola di Gradara antecedente al 1489, bisognerà nel caso nostro classificare il medaglione di Messina qualche anno dopo il 1490 in cui l'arte d'Andrea Della Robbia si trovava al suo punto culminante.

**L'adorazione del bambino Gesù.** (Chiesa di San Niccolò lo Gurgo, Palermo). — Sulla porta d'ingresso della chiesa che dà nel cortiletto v'è una terracotta smaltata a tre colori: bianco (figure), azzurro (fondo), verde (erba), delle dimensioni di m. 0.46 di larghezza e 0.70 d'altezza anch'essa qui riprodotta.

Quantunque la terracotta presenti qua e là screpolature e rotture pur se ne distingue sempre la grazia e il sentimento. Mi risparmiò di fare un esame stilistico per rintracciarne l'autore, esistendone due quasi identiche nel Museo Nazionale di Firenze e in quello di Berlino, ritenute come originali di Andrea Della Robbia.

Mi basta solo accennare come il Reymond mi scrivesse tempo fa che: « La Madonne de Saint-Niccolò est une admirable réplique d'un motif souvent reproduit; mais bien rarement avec une telle beauté et c'est celle que je tiendrais pour la plus précieuse ».

Non crediamo che questo lavoro si allontani di troppo da quel periodo nel quale Andrea trattava di preferenza il componimento dell'adorazione del Divino Infante, il che fu in principio della sua vita artistica, verso il 1480. Questa data d'altra parte trova una conferma quando si compari l'*Adorazione* di Palermo alle opere della prima maniera d'Andrea con le quali si rilevano analogie stilistiche.

**Madonna del Cuscino.** (Museo Nazionale, Palermo). — Nel corridoio delle ceramiche esiste una Madonna in terracotta smaltata a due colori: bianco (figure) e azzurro (fondo) e misura la larghezza di m. 0.55 e m. 0.87 d'altezza, proveniente, come mi ha comunicato il Di Marzo, dal convento della chiesa di San Domenico di Palermo.

Altre opere presentano in generale il medesimo motivo di questa Vergine del Cuscino di Palermo; però due sono le migliori: quella del Museo Nazionale di Firenze e il medaglione proveniente da Pescia, facente parte della collezione di San Donato, giudicate come opere di Andrea Della Robbia,

Però, pure ammettendo che la nostra opera sia uscita dall'officina d'Andrea, non credo essa sia stata eseguita dalla mano d'Andrea, ma da quella di qualche operaio. I cinque cherubini, là dove in quella di Firenze ne esistono tre, imbarazzano grandemente lo spazio del fondo, mostrandosi meschini nei dettagli, confusi nella posizione delle ali, brutti nell'aspetto. Le modificazioni in alcune parti del panneggiamento, la maniera del tratto, le dipinture delle sopracciglia e delle labbra in una maniera molto infelice confermano la mia asserzione.

Certo l'esecuzione di quest'opera non può essere antecedente all'anno in cui fu fatta la Madonna di Firenze, cioè alla terza maniera d'Andrea verso il principio del secolo XVI, e credo di non allontanarmi troppo dal vero pensando che questo lavoro del Museo di Palermo dovette essere eseguito per desiderio di qualcuno che aveva visto nella bottega d'Andrea l'opera del Museo di Firenze o il modello rispettivo. Potrebbe quindi classificarsi con probabilità verso il 1505.

\* \* \*

Se il caso ha voluto che noi possedessimo opere di un solo rappresentante dei Della Robbia, ben dobbiamo riputarci felici che esso occupi un posto alto nella storia della scultura italiana, anche più alto di quello che oggi non gli sia accordato.



Il fatto che egli fu tenuto in seconda linea fra gli artisti robbiani, si deve soprattutto al Vasari che, entusiasta di Luca, riserba soltanto un accenno ad Andrea. Il Barbet de Jouy, il Müntz, il Bode e specialmente il Cavallucci e il Molinier si studiarono di farne rilevare la grandezza. Ma fu soltanto il Reymond che, con buone argomentazioni, mostrò all'evidenza quanto egli s'innalzi sulla turba robbiana.

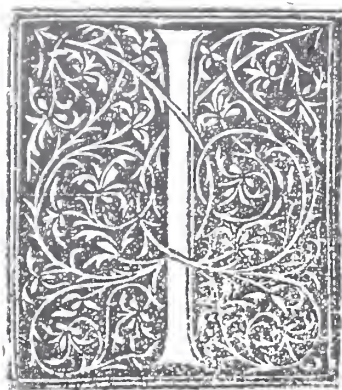
Certo, se Luca Della Robbia è scultore che merita di stare accanto a Ghiberti e Donatello, si deve alle simpatie profonde che ispirano le sue Madonne, alla grazia e alla tenerezza dell'espressione dei suoi lavori, dovute all'educazione di disegno ricevuta ed al sentimento cristiano di cui era infiammato, si deve al fatto che egli fu il creatore di una nuova industria artistica, e formò una scuola che trionfò per quasi un secolo dopo di lui. Ma artista non meno grande di Luca tra i Della Robbia, fu Andrea che seppe dare intimità e soprattutto verità alle sue squisite creazioni.

Palermo, 1902.

FRANCESCO LA GRASSA-PATTI.

---

## SCULTURE IN LEGNO DEL SECOLO XII



L. Molinier<sup>1</sup> trattando delle sculture in legno in Italia nel medio evo, toglie a sua fonte l'Erculei<sup>2</sup> e con lui trapassa rapidamente, dando ben poche notizie di altri monumenti, dalle porte di Santa Sabina a Roma, con tutta probabilità del secolo V, alle porte che frate Antonio da Viterbo scolpì per ordine di Eugenio IV a San Pietro in Vaticano.

Nel *Cronicon sublacense*<sup>3</sup> troviamo ricordato che l'abate Giovanni, della seconda metà del secolo XI, dopo aver dotato il monastero di sacre vesti, di calici d'argento e d'oro, fece scolpire « *in ecclesia duas cruces ligneas pictas* » ed ancora « *fecit arcile ad recondendum libros sculptum mira pulcritudine* ». La scultura in legno dev'essere stata coltivata, di preferenza nei monasteri, costantemente attraverso i secoli, come quella che era meno costosa e più richiedeva pazienza che fatica. La notizia del *Cronicon* avrebbe dovuto incitare gli studiosi a ricercare se non vi fosse nelle chiese dipendenti dai conventi benedettini qualche frammento di tale arte ancora non distrutto dal tempo.

A Carsoli, un paese che è nominato fra i primi possedimenti del monastero di Subiaco, la piccola chiesa di Santa Maria in Cellis, di un'architettura semplice e serena a tre arcate in pieno tondo nella facciata, conserva una porta di legno scolpita con le storie della vita della Vergine. Giace la piccola chiesa fuori del paese, a guardia del cimitero in un avvallamento del terreno. La vecchia porta è stata tolta, pochi anni or sono, dal suo antico luogo ed ufficio e ricoverata nell'interno della chiesa sopra una parete.

Davanti a quell'antico legno che per secoli al vento al gelo al sole si è andato consumando, si è raggrinzito e disseccato in fibre bianche come d'argento, si prova un vivo senso di pietosa venerazione. Solo in qualche parte, rimasta coperta da ripari, il rilievo appare nella sua profondità, mentre nel resto è quasi completamente piano e le figure appaiono come ombre senza precisi contorni, le faccie non hanno tratti distinti, nè le vesti pieghie. Pure il tutto è di un aspetto fantastico e vario che attrae.

L'artista dopo aver fatto girare intorno ai due battenti, che neppure sono eguali per larghezza, lo stretto fregio di un viticcio curvantesi in piccoli ma vigorosi cerchi con una foglia in mezzo, non ha diviso lo spazio in campi regolari; ma, senza misura, ha tagliati cinque quadri da una parte e dall'altra che tra loro non rispondono, che sono più stretti nel battente di sinistra, che non distano egualmente gli uni dagli altri, e sono divisi da fregi tutti diversi. Sotto le figure, e a destra anche sopra e sotto gli ornati, lo scultore è andato incidendo iscrizioni in caratteri capitali allungati e irregolari. Sono più di venti righe inscritte delle quali purtroppo pochissime sono ancora leggibili.

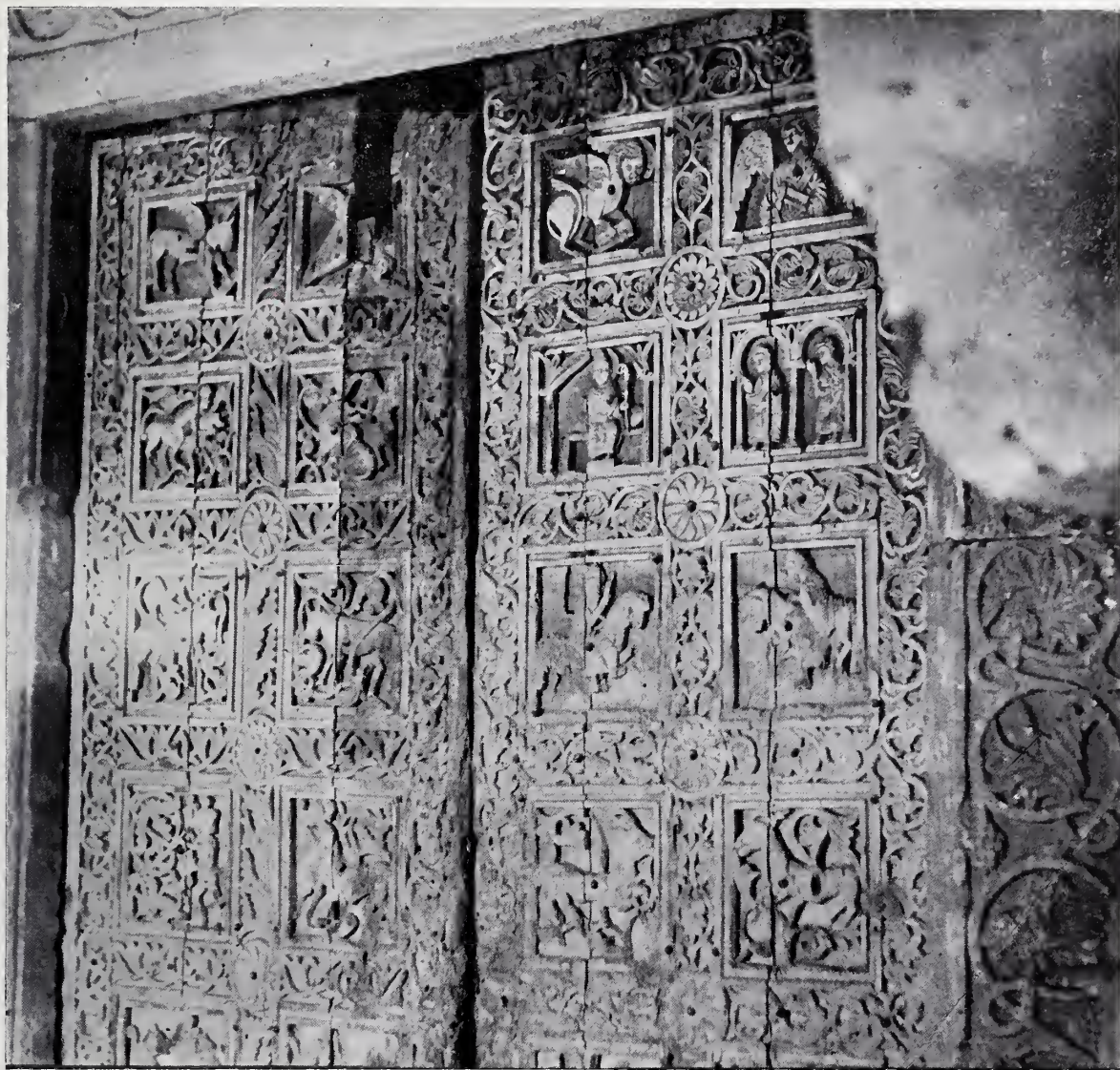
<sup>1</sup> E. MOLINIER, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*. II. Meubles, pag. 59.

<sup>2</sup> R. ERCULEI, *Esposizione 1885. Intaglio e tarsia in legno*. Roma, 1885.

<sup>3</sup> MURATORI, *R. I. SS.*, t. XXIV. *Cronica sublacense*, col. 938. Il passo è ricordato anche dall'Erculei.



A sinistra, in alto sotto l'*Annunciazione*, posta dentro gli archi di un portico, leggiamo a stento l'esametro: *Angelico dictu sit pregnans integra virgo*. Nel quadro più alto, a destra, anche qui dentro una fantastica architettura, Maria ed Elisabetta muovono l'una verso l'altra, e qualche lettera sotto (... *de ventre tuo*...) ricorda il saluto alla madre di Dio. Ma ben più importante è l'iscrizione che segue nella riga sopra e sotto il fregio nel battente di destra fra il primo e il secondo riquadro: « *Anno domini millesimo centesimo trigesimo secundo*



Porta in legno del secolo XII - Alba Fucense, Chiesa di San Pietro  
(Fotografia Moscioni)

*indic. X...* ». Se si potessero leggere le iscrizioni che seguono, sopra e sotto gli altri fregi, forse si conoscerebbe anche il nome dell'abate che ordinò il lavoro e dell'artista che lo eseguì, perchè in quelle righe dovevano essere notizie di simile genere, mentre sotto le figure in ciascun riquadro non mancano le iscrizioni sacre esplicative. Tanto sono consumate le figure, che i soggetti rappresentati nel racconto della vita della Vergine, svolgentesi dall'alto al basso passando da destra a sinistra, si possono stabilire a stento. Dopo l'*Annunciazione* e la *Visitazione* segue, continuando nel detto modo, la *Nascita del Cristo*. Vediamo confusamente la grotta che sale con massi sporgenti, due angeli che adorano in alto, la

madre stesa sul pagliericcio, Giuseppe alla destra che si china verso di lei, e il resto è invisibile. La scena che segue a destra è più difficile da interpretarsi; ma io credo di vedervi i pastori guidati da un angelo alla capanna. Un grande angelo appare infatti a sinistra; a destra entrano da una porta ad arco due uomini che pare accennino a qualche cosa in alto; ed in mezzo, indefinibile per la corrosione, s'erge lo scheletro di un edificio. Più sicuramente possiamo affermare che la scena seguente è quella dell'adorazione dei magi.

Il primo e il secondo dei re già s'inclinano davanti alla Vergine seduta a destra col bambino, mentre il terzo sta per entrare da una porta. La scena più ricca di figure è quella della *Strage degli innocenti* già ammucchiati in basso davanti al trono di Erode, mentre quattro soldati continuano la caccia spietata, strappando i bimbi dal seno delle madri. Le figure, a due a due, madre e sgherro, sono poste una presso l'altra in due piani. L'ultima scena di soggetto storico sembra il *Battesimo*; se bene vediamo, nella figura in mezzo il Cristo immerso nelle acque, l'angelo a destra ed a sinistra il battezzatore. Negli altri tre riquadri, sotto cinque strette arcate con lucerne pendule, sono disposti dei santi. Nel primo a destra, sotto la maggiore arcata di mezzo, siede in trono, il Cristo.

Tutto l'insieme nella varietà irregolare della ripartizione, nella prevalenza delle figure su gli ornati, ha un aspetto fantastico, pittoresco, minuto, che sarebbe stato riprovevole, nella porta grande di una basilica, per deficienza di forza struttiva; ma che qui, nella rustica semplicità di una piccola chiesa cimiteriale, è ammirevole per una certa spontaneità vivace che raramente si trova in siffatte opere. Lo scultore, che con tutta probabilità era un frate benedettino, si ispirò certo, secondo le tradizioni della scuola, più alle miniature dei codici che alle opere costruttive o alla grande scultura. Le architetture, che egli pone nelle sue scene anche senza necessità, sono alleggerite con motivi vegetali che ci confermano una tale derivazione. Vedasi<sup>1</sup> come nella *Visitazione* egli ha disegnato un porticato con fantastici elementi floreali, mettendo sopra l'architrave, sorretto dalla leggera colonna che divide Maria da Elisabetta, una foglia di palma, e nelle porte dai due lati, dove appaiono le ancelle, degli archetti tondi in cui sono scolpiti due fiori a ruota. Il tutto ha un aspetto orientale, arabo, molto fantastico, che ricorda le creazioni architettoniche dei miniatori.

Studiando parecchie sculture in legno che si possono aggruppare intorno al secolo XII, mi sono convinto come quasi sempre l'opera dello scultore era accompagnata e finita — secondo insegna il monaco Teofilo nel capitolo: *De albatura gypsi super corium et lignum* della sua *Schedula* — da quella del pittore; come cioè, non solamente le grandi figure, ad esempio, le croci dell'abate Giovanni, ma anche i mobili e persino le porte erano dipinte a variati colori. Sulla porta di Carsoli, consumata dalle intemperie, si scorgono in tutti gli addentramenti dell'incisione, resti di una polvere bianca di stucco gommoso che doveva formare il primo strato aderente al legno per la coloratura. Come gli affreschi medievali appaiono spesso di una grande rozzezza, perchè il tempo ha cancellato tutto il colore della superficie che dava finitezza e grazia alle figure e ne è rimasta solo la sottostante preparazione con le linee nere dei contorni, con le tinte crude dei fondi; così qui, caduti interamente lo stucco e il colore, ci troviamo davanti a degli scheletri, posti dall'artista non a rappresentare essi la scena, ma a sostenere, a dar corpo alle sue figure. Per intendere quale fosse la piccola porta di Carsoli quando uscì dalle mani dell'artista, bisogna tener gran conto dell'effetto della coloratura. Le figure grosse, dalle teste tonde, tutte rivolte di fronte, come l'angelo, l'Annunciata, la Vergine della *Nascita* e tante altre dovevano essere fatte più svelte e vive dalla diversità dei colori, e la faccia e tutto l'atteggiamento doveva assumere espressione e determinazione di movimento.

La scena dell'*Adorazione dei magi* con una porta rettangolare a sinistra messa di sbiego come di prospettiva, ed un'altra ad arco nel mezzo, come pure la scena dei magi guidati dall'angelo, ci offrono dei motivi che solo la pittura poteva svolgere sufficientemente. La

<sup>1</sup> Una riproduzione della porta di Carsoli si può vedere nei: *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi* di VINCENZO BINDI. Napoli, 1889. Vol. II tav. 217.



piccola porta di Carsoli deve essere stata fatta nel 1132 da un monaco esercitato nell'arte di scolpire in legno, come in quella della pittura. La sua pia anima di frate si esprime nelle lunghe iscrizioni latine sotto alle figure e l'arte ce lo mostra famigliare coi codici miniati: insomma un artista conventuale.

Il Bindi<sup>1</sup> nomina appena in una nota la porta di Carsoli e la dice simile a quella di San Pietro d'Albe. Ma la basilica benedettina sorta sulle mura gigantesche del tempio pagano d'Alba Fucense voleva una porta ben più imponente, non solo per grandezza, ma anche per il disegno generale.

Poca importanza si poteva ottenere incidendo alla profondità di uno o due centimetri delle lunghe assi unite insieme a formare due battenti; tuttavia l'artista d'Alba ha voluto accostarsi alla forma delle porte in bronzo dei grandi monasteri o delle basiliche dell'Italia meridionale fatte con così forte struttura architettonica, divise in quadri da sbarre che s'attraversano e ad ogni incrocio sono fissate insieme da grosse borchie.

Poco potendosi giovare del rilievo, l'incisore allargò le striscie degli ornati sì da renderli più appariscenti, e convertì le capocchie delle borchie in grandi fiori. Alcuni degli ornati sono simili a quelli della porta di Carsoli, ma essi corrono sempre eguali, passando da uno ad altro ripartimento nella striscia che dall'alto al basso divide ciascun battente in due, dando alla porta una certa unità struttiva.

Le figurazioni contenute nei ventiquattro campi sono semplici e quasi tutte di carattere ornamentale. Nella prima riga abbiamo i quattro simboli evangelici scolpiti rozzamente, e, nel battente di sinistra, fino in fondo, delle figurazioni puramente decorative; mentre nel destro, sotto il leone evangelico, vediamo un vescovo col pastorale e col nimbo. Sopra il largo seggio s'eleva un'architettura con motivi vegetali, senza alcun rilievo e senza consistenza, sgangherata, immiserita, che solo lontanamente ricorda le belle nicchie slanciate sotto le quali stanno a benedire i vescovi, nella bellissima porta di bronzo di Benevento. Nel riquadro a destra, sotto due archi, si avanzano, acclamando al santo, due uomini grossi, tarchiati, chiusi nella toga, ricordo di antiche acclamazioni imperiali.

L'arte decorativa del XII secolo ama gli armigeri e soprattutto i cavalieri posti di fronte che si combattono, probabilmente, per le idee cavalleresche diffuse dalle crociate. Qui, nei riquadri sottostanti, abbiamo due cavalieri con l'elmo, lo scudo, la spada impugnata e la cotta d'acciaio che scende loro come una veste fino ai piedi. I cavalli muovono all'assalto con certa vivacità, e, per quanto guasti, mostrano gentilezza di forme.

In tutti gli altri riquadri uomini selvaggi lottano con fiere, buoi, cervi, centauri intricati dentro svolazzi vegetali; lupi con bambini in bocca s'alzano sulle gambe posteriori, si volgono le spalle, si storcono a guardarsi formando di quei contrapposti di animali così cari a tutta l'arte decorativa medioevale. Ma siamo lontani dalla grande arte ornamentale; l'artista non mostra molto studio, nè molta finezza, si vede che ripete stanco vecchie forme senza cercare bellezze di rilievi e di simmetrie; mentre in siffatti lavori a grande perfezione doveva essere giunta l'arte dello scultore in legno, come ci attesta un bel frammento conservato a Montecassino. Lungi assai da tanta perfezione, l'incisore della porta di Alba Fucense si accontenta di riempire i suoi riquadri coi soliti elementi senza curarsi di formarne un insieme simmetrico e bello. È un artigiano della fine del XII secolo, che non ha più nè la fantasia nè gl'impeti del monaco di Carsoli, ma che è più pratico del suo mestiere, e che deve aver eseguito non pochi di simili lavori. Del resto tanto cattive sono le condizioni in cui le due porte sono ridotte che ogni raffronto e giudizio è difficile; soprattutto perchè anche qui manca un elemento importante, cioè il colore. Anche nella porta di Alba Fucense, come nella mirabile tavola di Montecassino è disteso un leggero strato di stucco bianco gommoso, segno manifesto della dipintura; e veramente i fregi e le figure della porta di Alba avevano bisogno di questo aiuto per non sembrare troppo meschini a confronto del forte fregio degli stipiti del portale in pietra con l'edera che s'attorce in modo grandioso.

<sup>1</sup> Op. cit., pag. 503.

Non istaremo a pensare quali potevano essere i colori e come distribuiti; perchè è vano perdersi in ipotesi senza fondamento; ben più importante è il ricercare qualche opera che ci dia esempio diretto di tale uso del dipingere le sculture in legno.

Ad Alatri, nella chiesa di Santa Maria Maggiore, si conserva un'antica madonna di legno tutta dorata, che si chiama la madonna di Costantinopoli. La devozione che anticamente si aveva per essa è passata ad una Vergine, dipinta su di una colonna, antico affresco



Alatri. Chiesa di Santa Maria Maggiore - Sportelli dell'altare della Madonna

dipinto da un insignificante pittore quattrocentista. Quest'ultima fu trasportata sull'altare, e la vecchia madonna di legno fu relegata in una piccola nicchia disadorna dall'altra parte della chiesa. Nella sagrestia si conservano quattro sportelli di legno che in altri tempi erano uniti alla madonna e si chiudevano davanti ad essa.<sup>1</sup> Portano raffigurate le storie della Vergine. Ciascuno sportello è fatto di una grossa asse alta un metro e sessanta centimetri, larga qua-

<sup>1</sup> Fino al 1839 gli sportelli stavano ancora uniti insieme con la statua, come attesta la memoria di una visita fatta in quell'anno da mons. Armellini, nella quale si dice: « Circumstant anaglypta lignea quae referunt

multa de Jesu infante et de ipsa B. V. Mysteria ». Vedi D. ANDREA MARINI, *La Chiesa di Santa Maria Maggiore in Alatri*. Frosinone, 1901, pag. 38.



ranta, scolpita su di una sola faccia in tre riquadri rettangolari di uguale grandezza. Avendone veduta da principio una piccola fotografia,<sup>1</sup> credetti si trattasse di tavolette d'avorio. Infatti, e nel modo di scavare il piano di fondo dentro le cornici rilevate e nel modo di schiacciarvi sopra le figure e di segnare le pieghe delle vesti, nonchè nella finitezza dell'esecuzione, in tutto si poteva vedere la tecnica dei lavori in avorio nel secolo XII. Ma, andando a vedere, si resta non poco sorpresi accorgendosi che non piccola parte di quella finitezza, in opere così grandi, e di legno, deriva dai colori che ancora ricoprono gli sportelli. Le cornici che dividono l'un quadro dall'altro sono colorate di rosso superiormente e dorate nel labbro verso le storie, alternatamente con ovuli e foglie. Il fondo di ciascuno specchio è nero, le architetture hanno i capitelli e i cornicioni dorati; le vesti delle figure sono di un bel rosso vivo e di un forte azzurro che contrastano fra di loro. L'incisore ha messa ogni diligenza nell'opera sua: ha scolpite tutte le pieghe con grande studio e pazienza, ha rilevati gli occhi e le labbra nei volti, ha segnato in vario modo le ciocche dei capelli, ha divise e modellate tutte le dita delle mani; ma tuttavia molto ha lasciato alla pittura da determinare e da esprimere. Così la faccia del piccolo San Giuseppe rannicchiato a destra, nella scena della *Nascita*, e quella del bambino Gesù, nella *Fuga in Egitto*, sono fatte semplicemente con due soli piani e tutto il resto è in pittura. Così nella testa dell'ultimo dei magi, che s'inginocchiano, il naso e gli occhi sono appena leggermente accennati nell'intaglio e brutto sarebbe vedere quella testa senza il colore che anche qui è stato posto sopra un leggero strato di stucco bianco.

La madonna è la stessa in tutte le scene, col capo ricoperto dal manto azzurro cupo sopra la veste rossa. Nell'*Annunciazione* tiene in mano la conocchia e con la destra stesa contro l'angelo manifesta il suo stupore. Le vesti ondeggiano intorno al celeste messaggero che ha le ali con le penne bene distinte e divise, i capelli dorati e un lungo bastone in mano. Dolcemente si abbracciano Maria ed Elisabetta nella visitazione, la testa si appoggia con grande affetto alla testa. Caratteristiche sono le ancelle, che anche qui, come a Carsoli, appaiono simmetricamente ai lati sotto le porte, e alzano e tengono raccolta la tenda con una mano sul ventre e l'altra sul petto, l'una vecchia e l'altra giovane, l'una in vesti azzurre e l'altra rosse, con le poppe rilevate in tondo in modo strano, la camicia bianca che appare allo scolo della veste, e le trecce raccolte in una piccola cuffia a bande d'oro.

La *Nascita* ripete l'antico tipo iconografico, che già si vedeva nei mosaici dell'oratorio di Giovanni VII, colla piccola donna davanti che lava il bambino nella vasca a forma di coppa, e san Giuseppe piccolo e penseroso da una parte, mentre nella grotta è distesa Maria, grande più di ogni altra figura. La culla del bambino riproduce un sarcofago strigliato e gli angeli vi stanno sopra adorando. È la stessa scena che vediamo ripetuta nel paliotto d'argento di Città di Castello,<sup>2</sup> donato, come si crede, da Celestino II († 1144), che con i nostri sportelli presenta parecchie somiglianze iconografiche. La montagna qui, come nella scena dell'annunzio ai pastori, è di un colore grigio oscuro, che però bene si distingue nel nero del fondo. I due pastori si mettono in cammino, non invasi da impeto bacchico di gioia come nella stessa scena del paliotto di Salerno,<sup>2</sup> ma semplici e calmi, facendo, con naturalezza, gesti di esultanza. L'uno si appoggia ad un lungo bastone da pellegrino, al quale è attaccata una botticella per l'acqua. Sotto un albero due pecore dalle corna attortigliate ed un cane guardano la celeste apparizione.

I magi seguono penserosi la stella nella notte nera, cavalcando i loro cavallucci eleganti dalla piccola testa; stanno serrati in fila l'uno presso all'altro. Nell'*Adorazione* manca la Vergine, e solo i re in fila, grandi più delle figure degli altri quadri, si chinano piegando le ginocchia con movimento uniforme, e offrono con ambe le mani un vaso d'oro chiuso. Bene sono rese le loro diverse età e le vestimenta da principi orientali. I mantelli d'oro, rossi e azzurri sono fermati con fibule sulle spalle. Una leggera tunica con pieghe sottili scende fino alle ginocchie, ed ha maniche che pendono lunghe dai gomiti, lasciando vedere le maniche

<sup>1</sup> Debbo la conoscenza di queste importantissime sculture al prof. Vincenzo Federici.

<sup>2</sup> Vedi le riproduzioni in VENTURI *Storia dell'arte italiana*. II, pag. 633-641 e 664.

della sottoveste, di colore diverso strette sino al polso. Una cintura d'oro li fascia alla vita, e un'altra con piccole elitre come una corazza, pende loro sul ventre; sono cinture principesche simili a quelle dei due sapienti, Ippocrate e Galeno, nell'affresco della cripta di Anagni.<sup>1</sup>

Nella *Presentazione al tempio*, già la madre ha consegnato il dio bambino, tutto fasciato nella toga d'oro, al sacerdote, che si china avanti a riceverlo nel bianco panno. Giuseppe porta le colombe, che male si distinguerebbero senza la nota del bianco; la profetessa Anna dietro al sacerdote benedice alla greca, in modo che sembra faccia le corna.

Insolita, iconograficamente, è la *Fuga in Egitto*, dove Giuseppe avanza per primo, portando sulle spalle, come san Cristoforo, il bambino che benedice ai paesi d'Egitto; la madre segue seduta sul magro asinello. Solo, che io sappia, la bellissima porta di Benevento e il già citato paliotto di Città di Castello rappresentano in modo simile la scena.

L'angelo scende con forza e bella naturalezza di espressione sopra i magi che dormono sdraiati l'un presso all'altro, volando rapido come un'antica vittoria, e sembra che veramente sussurri i suoi consigli. La *Strage degl'innocenti* è come al solito raccapricciante. Una madre in semplice tunica oscura, coi capelli disciolti sulle spalle, mostra il petto colle poppe cadenti; il bimbo che tende a lei le mani le è ucciso fra le braccia dal manigoldo che lo tira per la cuffia e gli pianta la spada nella gola. La più trascurata delle storie è il *Battesimo*, col Cristo nudo che rompe le acque della corrente segnate in bianco e San Giovanni che non trova ove poggiare i piedi. Un albero si eleva nel fondo a sinistra, e presso vi è una scure abbandonata. Il Cristo, come nel *Battesimo* del paliotto in avorio di Salerno, benedice ad un cumulo di sassi che gli sta presso, sormontato dalla croce, simbolo forse della Chiesa.

L'ultima e la più commovente delle scene è quella della *Morte della Vergine*, che dorme sul letto ricoperto dal lenzuolo con alto bordo rosso, mentre gli apostoli a due a due stanno dietro addolorati col viso chino. In mezzo compare il Cristo, alto, solenne, col manto d'oro e la veste rossa. Egli alza nella sinistra la piccola anima incoronata della Vergine che gli angeli scendono a raccogliere, e colla destra, pur troppo caduta, accarezza con dolce atto la guancia materna. In alto a destra, in un piccolo rilievo, è segnato un seggio col cuscino rosso: il trono di gloria che aspetta l'immacolata.

Ripetendo le consuete storie, l'artista ha pur saputo nel duro castagno dire non solo quello che era necessario al racconto, ma aggiungere qua e là nuovi particolari descrittivi. Mirabile è veramente la sua perizia nel lavoro, perchè le storie non furono incise ad una ad una e poi messe nelle cornici; ma ogni sportello è formato da una sola asse scavata con grande pazienza e sapere. Le vesti si tendono sulle spalle, sulle coscie e sulle ginocchia così da mostrare sotto i corpi; ricadono in lunghe pieghe, che curvandosi mostrano i movimenti della persona, come nelle donne della visitazione, nei pastori, nel san Giuseppe della *Fuga in Egitto*; e disegnano, nei mantelli, angoli paralleli a seconda che uno alzi o abbassi le braccia. Si noti come l'artista abbia saputo segnare variamente i capelli, o lisci, a righe, come in uno dei pastori; o ricci, a scaglie, come nell'altro pastore e in san Giuseppe. Egli muove le mani con grande varietà e naturalezza, ma non si perde però in minuzie; ha sempre davanti alla mente l'effetto d'insieme e taglia con colpi arditi che solo nella lontananza e col gioco delle ombre fanno un giusto effetto. Egli scolpì i suoi sportelli perchè fossero veduti da lontano nella penombra della chiesa; e perciò volle essere sommario.

Se osserviamo nelle tavole i singoli quadri, prima in dettaglio e poi impiccoliti nell'insieme, vediamo subito quanto l'artista contasse sull'effetto della distanza. Il naso di Giuseppe, ad esempio, tagliato arditamente con due soli colpi, mentre è orribile nel dettaglio ed è storto, da lontano appare un poco forte, ma adatto alla faccia virile.

I battenti, formando due sportelli dovevano rinchiudere l'altare, essendo i primi due dalle parti fissati agli stipiti e gli altri due in mezzo articolati sui primi, in modo da potere essere addoppiati l'uno sull'altro.

<sup>1</sup> V. P. TOESCA, *Gli affreschi della Cattedrale di Anagni*, ne *Le Gallerie nazionali italiane*, V, 1902.



Abbiamo una prova di tale disposizione nell'adorazione dei magi, dove vediamo raffigurati solo i Re, che s'inclinano, e non la Vergine che ne accoglie i doni; perchè, stando gli sportelli aperti o socchiusi, l'immagine era davanti a loro in tutta la grandezza e la maestà della statua, e la sproporzione delle figure certo non spiaceva, se pur non era cercata a bella posta. Ad Arezzo, nella chiesa della Pieve, abbiamo un bell'esempio di una consimile rappresentazione nel bassorilievo in pietra che rappresenta in grandi proporzioni la madonna in trono incoronata, col bambino fra le braccia ed i re piccolissimi, e come i nostri l'uno dietro all'altro, nell'atto di piegare le ginocchia.

Sullo sportello di sinistra le storie si seguono in ordine passando dall'uno all'altro dei due battenti. Troviamo così l'*Annunciazione*, la *Visita*, l'*Annuncio ai pastori*, i *Re in viaggio*, i *Re adoranti*. Ma nello sportello formato dai due bat-



Alatri. Chiesa di Santa Maria Maggiore  
Sportelli della Madonna (dettaglio)

tenti di destra l'artista continuò il racconto sul primo battente, dall'alto in basso, colla *Presentazione al tempio*, la *Fuga in Egitto*, i *Re avvisati in sogno*, che probabilmente furono messi ultimi per riunire insieme tutta la storia dei Re nell'estrema delle linee trasversali. Restavano la *Strage degl'innocenti*, che fu posta a riscontro colla *Fuga*, la *Morte di Maria*, che non poteva avere se non l'ultimo posto in basso, a chiudere anche materialmente il ciclo iniziato dall'*Annunciazione* e finalmente il *Battesimo di Cristo*, che fu confinato in cima. Non è un ordine rigoroso, ma tale però da persuaderci che a questi quadri si limitava il racconto.

Mirabile opera veramente, che per bellezza si eleva al di sopra di tutto ciò che abbiamo finora osservato, è la statua della Vergine col bambino sulle ginocchia. Noi non possiamo domandare ad un'opera del XII secolo, il sorriso la grazia che il fiorire dell'arte nuova rese poi con tanta bellezza; ma, fatta ragione del tempo e delle tradizioni, potente è quello che la rigida statua esprime. Alta, solenne, ha nei duri tratti del volto una maestà che costringe chi la guardi ad abbassare gli occhi, vinti e soggiogati dalla potenza dell'idolo.

La faccia del figliuolo, similissima a quella della madre, diritta in mezzo al petto di lei, ripete la stessa parola di dominio. La imponente immobilità, la calma perfetta ed un'aria misteriosa di sogno che circonda quelle due faccie, danno al gruppo una forza insolita di suggestione. Dentro le linee estreme di una grossa trave, alta un metro e mezzo, larga poco meno di 50 centimetri e profonda 35, l'artista ha saputo scolpire, in un solo pezzo, il gruppo



Alatri. Chiesa di Santa Maria Maggiore  
Sportelli della Madonna (dettaglio)

sedente e regnante in trono. Il Cristo è schiacciato contro il corpo della madre, i suoi piedi sono posti dritti in giù con poca sporgenza. Ma lo scultore, giovandosi del mantello che scende tutto unito dalle spalle, ha incavato un vuoto così profondo sotto le braccia della madre, e tanto accortamente ha stesa la stoffa sulle ginocchia delle due figure, ammassandola in pieghe sul seno, che, per un mirabile effetto di ombre, sembra veramente che il bambino segga con comodità sulle solide ginocchia della madre. Del trono vediamo solo in basso lo sgabello con due piccoli archi, ma è sufficiente indicazione; perchè mirando la figura sedente lo immaginiamo per intero. Poco poteano sporgere in fuori le mani del Cristo e perciò l'artista strinse forte la sinistra sul petto a tenere il bastone o il rotulo, mentre l'avambraccio destro si alza rigidamente a benedire, senza per nulla turbare la imperiale dignità. A destra pur troppo sono cadute le mani del figlio

e della madre; ma a sinistra è un vero miracolo di perfezione la mano lunga dalle dita sottili della Vergine che viene avanti tenendo delicatamente fra il pollice e l'indice una mela schiacciata, dono dei fedeli che Ella offre al divino infante. La Vergine ha in capo la corona gemmata col giglio trilobato, come quella degl'imperatori bizantini nelle monete d'oro, simile, per lo splendore delle gioie, a quella trionfante del mosaico dell'abside di Santa Maria in Trastevere, che alla nostra cede per imponenza. Dietro, il pettine le fissa la corona sopra il volume delle chiome dipinte in colore biondo rossastro e cadenti rigonfie dalle parti strette da larghe bende bianche. Gli orecchini, col grande arco che fora gli orecchi, pendono lunghi. Due bende, che girano intorno al collo, tengono sospeso un grosso medaglione, lavorato intorno ad archetti ed incavato in mezzo con un quadrato che doveva contenere qualche preziosa reliquia. Il manto, tutto unito sembra quasi una grave casula vescovile, dalla quale le mani sporgono a stento. Con studio grandissimo l'artista mette in evidenza la diversità fra la stoffa pesante, unita del manto e quella leggera, mobile della tunica. Quest'ultima forma, nel mezzo, davanti, una grossa piega a canale per il lungo e due simili ai lati. Le leggere increspature ad angoli paralleli che segnano le ginocchia sono interrotte da ambo le parti da una piega leggera, quasi fatta dal vento, che dal seno scende attraverso le ginocchia e passa sopra ai piedi con dolcissima eleganza simmetrica. Dai lati il mantello finisce con pieghe larghe, tagliate nette a zig-zag, e anche davanti, sotto il bambino, ha due lembi pie-



gati in egual modo ad angolo. Vi è tanta grazia in quel contrasto di pieghe che non mi sembrerebbe esagerazione il cercare confronti colle statue greche arcaiche. La tunica del Bambino volge colle sue pieghe verso destra ad indicare il movimento del benedicente; la toga lo fascia più volte e gli passa stretta in pieghe attraverso il petto.

Purtroppo l'intera statua fu dorata tutta nel 1745, come dice un'iscrizione; ma sotto il leggero strato della doratura rimane intatto l'antico colore: il forte rosso, l'azzurro intenso; le stesse tinte dei tappeti ciociari che vediamo negli sportelli. La veste rossa sotto il manto azzurro allungava la parte più bassa della persona. Il rosso appariva in alto alle maniche della Vergine, l'azzurro in basso nei lembi del mantello, sotto i piedi del Bambino dalla toga dorata. Sopra il manto, a rendere le spalle spioventi, quasi a campana, l'artista pose una mantellina a larghe pieghe triangolari, con una frangia di belle ghiande pendule, messe ad una ad una. Le ghiande erano d'oro e seguiva ad esse un bordo rosso; il resto della mantellina era azzurro. Anche le faccie furono orrendamente ridipinte; ma, sotto il brutto colore brunastro, in una screatura sulla guancia della Vergine, vediamo l'antico incarnato di una delicata tinta rosata.

Dopo l'attento esame della statua si affaccia alla nostra mente il problema se l'artista che la scolpì sia lo stesso che incise gli sportelli. Fra la madonna, regina solenne e adorna di gemme, che ci fa pensare alla figura di una imperatrice bizantina e quella delle storie, piuttosto grossa di forme, ravvolta, incappucciata nel mantello, vi è una grande differenza. Ma se noi osserviamo attentamente il modo di rendere il vestito dobbiamo persuaderci che, con tutta probabilità, uno stesso artista eseguì tutto l'altare. Già abbiamo notato come, anche nella statua, la stoffa si tenda sulle ginocchia per rendere le forme del corpo; ora vediamo come le lunghe pieghe a canale della veste della madonna regina corrispondano a quelle delle donne della visita, dei pastori, di san Giuseppe, terminate in fondo da un taglio di sbieco che forma una piccola losanga incavata. È la stessa concezione del piegarsi, del muoversi della stoffa che noi vediamo, ad esempio, in uno dei pastori che solleva una gamba, increspando trasversalmente la tunica, e nelle pieghe leggere e trasversali della veste sopra i piedi della Vergine. Vedasi l'estremo lembo a destra della tunica del bambino, come pare schiacciato contro il fondo quasi fosse di creta, e lo stesso fatto si osservi sopra il tallone del piede destro dell'angelo annunziatore e sopra il piede del sommo sacerdote nella purificazione. Il modo di scolpire, che deriva dalle tavolette d'avorio appare uguale in entrambe le opere. Anche nella statua lo scultore, alla minuta cura di segnare le pieghe, alterna dei colpi arditi; il lungo naso, ad esempio, tanto della madre che del figliuolo, sembra fatto con due soli e duri colpi.

Nella grandiosità della statua adorata, l'artista seguì un modello più imponente, quello della Vergine imperante in tutta la pompa degli ornamenti d'oro e di gemme, che venne a noi dai bizantini della seconda età d'oro, e che vediamo nei mosaici romani del secolo XII, come in quello di Santa Maria in Trastevere. Ma qui si può parlare piuttosto di tipo che di modello. La nostra statua nella sua bellezza, nella sua potenza non trova possibili riscontri con altri monumenti medioevali che io conosca.

Il Bode<sup>1</sup>, studiando nell'Annuario dei musei prussiani una statua di legno della Vergine, fatta, secondo un'iscrizione, dal presbitero Martino nell'anno 1199, e dal magazzino del Duomo di Borgo San Sepolcro passata al Museo di Berlino, afferma che negli ultimi decenni del secolo XII nella Toscana e nell'Umbria era sorta una forte scuola scultoria che sapeva affrontare il problema della figura libera e grande, mentre nell'Italia meridionale la plastica era in quel tempo ancora completamente asservita all'ornamentazione. La bella statua di Alatri, che troviamo ai confini dell'Italia centrale e della meridionale, fa parere, per lo meno troppo recisa l'affermazione del dotto tedesco.

La Madonna di Borgo San Sepolcro siede in trono e tiene il bambino in mezzo alle ginocchia come la nostra; per l'altezza, per la larghezza le due statue si corrispondono; sono

<sup>1</sup> *Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen*, IX, 1886, p. 197.



Alatri. Chiesa di Santa Maria Maggiore - Madonna

entrambi grossi tronchi di albero scolpiti e incavati internamente; entrambi sono dipinte a colori. Ma quantunque, nel gruppo del presbitero Martino, il Cristo sia stato eseguito a parte, e poscia unito, pure non siede come quello di Alatri in grembo alla madre, ma sembra appiccicato contro il petto di lei che pure siede a stento. La faccia è nella madonna di Berlino dello stesso tipo allungato, ma ha un'aria di stupore come da inebetita, la fronte bassa, il manto che s'incurva sopra al capo come cuffia, e nulla conserva della maestà, della compostezza regale della madonna di Alatri. Il bambino è grosso, colla testa tonda, con brutti ricci, ed occhi dalle sopracciglia curve fatte con rozzezza. Egli alza smodatamente il braccio per benedire, la sua testa è posta subito sotto il collo della Vergine, senza che vi sia quella distanza, quel sovrastare del busto della imperante che tanto di bellezza e di dignità danno al gruppo di Alatri. Le pieghe sono fatte tutte uguali ad angoli paralleli; le mani grosse della Vergine sono poste avanti sgarbatamente, sopra il Bambino.

Tolto il motivo fondamentale e la necessità di limitare la figura dentro la linea di una trave, ben poca somiglianza passa fra le due figure. In quella di Borgo San Sepolcro vediamo un artefice rozzo che improvvisa, che non rimane estraneo al movimento della scultura romanica del suo tempo, in quello di Alatri un artista educato ad una scuola che continuava le tradizioni di un arte finissima. Egli non trasporta nel legno figure che avrebbero potuto essere ugualmente scolpite in marmo, ma possiede una tecnica speciale che a lui proviene dallo studio delle sculture in avorio. L'arte dei marmorari romani e dei meridionali va per tutt'altra via, con concetti e metodi diversi. Forse egli potrebbe essere un monaco allevato in un centro non lontano da Roma, per esempio a Subiaco, dove continuava a vivere la tradizione iconografica bizantina ormai affermata in tante opere, senza però quella fantasia, quella violenza, quel-

l'abbondanza decorativa propria agli artisti dell'Italia meridionale, che vediamo nel paliotto di Salerno. Semplice e severo il nostro si avvicina all'artista che lavorò a sbalzo il paliotto



di Città di Castello, ma nella vivacità popolare e nella minuzia descrittiva di alcune scene, come in quella dei pastori e dell'adorazione dei Re magi, già sente i nuovi tempi. La leggenda dell'Epifania raccontata diffusamente, con i Re a cavallo e i Re avvisati in sogno, non si trova che di rado nei monumenti di arte bizantina, mentre è tanto amata dall'arte romanica. Doti speciali del nostro artista sono quelle di scolpire con ardita forza di colpi e con un ben inteso senso della lontananza, non che di giovare mirabilmente dei colori.

Pur troppo senza il conforto di alcuna notizia storica locale, nella deficienza di consimili sculture che ci permettano di distinguere tempi e scuole, noi dobbiamo accontentarci di fissare approssimativamente verso la fine del XII secolo, l'età dell'altare di Alatri.

Della scultura in legno troppe opere sono sparite e troppe rimangono ancora ignorate nei piccoli paesi e nelle chiese povere; perchè sia possibile di scriverne la storia. Spesso avviene che la devozione popolare trasformi, coprendole di vesti, offendendole con corone, ridipingendole, antiche statue di legno, sì da renderle irriconoscibili a chi non le esamini attentamente. Ad esempio, nella piccola chiesa di Santa Maria in Colle di Carsoli, vi è una madonna di legno stretta e lunga, come quelle che abbiamo vedute, anch'essa seduta in trono col bambino sulle ginocchia, anch'essa dipinta. Ma io trovai quella madonna coperta di vesti che la gonfiavano in modo da farla parere in piedi, piccola e grossa. Potei accertarmi che nel legno era stata scolpita con tutti i suoi vestiti, e vidi sotto le parrucche posticcie i capelli segnati e dipinti dallo scultore; ma non potei procedere più oltre nell'esame.

Nel desiderio di trovare termini di confronto con quella d'Alatri io sono andato a vedere anche la statua di legno di san Clemente nella piccola basilica dei benedettini di San Clemente al Vomano, presso il paesello di Guardia negli Abruzzi. Il Bindi nomina la statua nei suoi *Monumenti abruzzesi*, e ne dà una riproduzione, eseguita, come vedremo, con troppa libertà e fantasia. Anch'essa è fatta in massima parte di un solo pezzo di legno incavato, alta un metro e quaranta centimetri, larga solo quaranta e profonda al massimo, appena venti centimetri. Stava anticamente entro un apposito altare di legno, dipinto con rustica semplicità, del quale ancora si vedono alcune parti gettate in un angolo della chiesa; ora è posta sull'altare di mezzo, sotto il ciborio che la ricopre per metà. Guardandola dal basso, appare stranamente camuffata; sembra che il mento, parte delle gote e le labbra sieno coperti da una schiuma bianca e sulla testa le si alzi uno strano cappello lungo a punta. Il disegnatore del Bindi copiò quello strano cappello, e intorno al collo segnò decisamente due baffi che danno alla figura un aspetto molto strano (Tav. 10). Ma, salendo ad esaminare da vicino si scopre che il cappello è di cartone e posticcio, e sotto nasconde la tiara tagliata nel legno e dipinta con una corona d'oro radiata. La faccia, che ha negli occhi espressione di forza e gravità, è scolpita naturalisticamente con grosse gote pendenti; ma il colore incarnato è caduto in parte e lascia apparire lo stucco bianco che colla sua lucentezza dà, a prima vista, quell'aspetto di schiuma che il disegnatore copiò come barba. Poichè il legno scelto non era sufficientemente largo, fu ingrossato con gesso e con una forte tela che ricopre lo scheletro di legno nella parte del vestito. La statua è tanto deperita che male si può giudicare dell'effetto complessivo ch'essa doveva produrre; ma è importante, perchè ci mostra la varietà dei materiali che servivano, nei secoli XII e XIII, agli scultori in legno, a meglio finire e ad ornare le loro figure. Proprio dell'arte conventuale è il ricorrere a simili espedienti che sarebbero spiaciuti ad uno scultore avezzo alla rude sincerità della pietra. Ma l'arte della scultura in legno nel XII secolo è unitamente plastica e pittorica, come abbiamo potuto constatare, e s'ingegna come meglio può a produrre grandi effetti con poca spesa, e giunge talvolta a opere veramente ammirevoli, come la Madonna e gli sportelli di Alatri.

---

GINO FOGOLARI.

# PROGRAMMA DI UNA BIBLIOGRAFIA STORICA DELL'ARTE ITALIANA <sup>1</sup>



Non sarà necessario che spieghi diffusamente ai lettori di questa rivista, i quali hanno, dal più al meno, familiarità con gli studi, la ragione dell'opera che sto disegnando.

L'utilità delle bibliografie, già da qualche secolo manifestatasi alle menti degli scrittori, ed esplicatasi dapprima in forme vaghe di cataloghi, di dizionari, di enciclopedie, più sovente ancora di appendici a storie e trattati, si è venuta a mano a mano affermando come necessità e concretandosi, per produrre opere organicamente composte e preordinate allo scopo. Quindi gran numero, come tutti sanno, di maggiori e minori pubblicazioni di bibliografia nei rami del vecchio scibile, generali e speciali; quindi, più di recente, per tacer di altro, un grande lavoro internazionale che ha per oggetto il catalogo universale della letteratura scientifica. Quanto alla storia artistica, è ben vero che gli studi ad essa relativi, diretti e coordinati con metodo scientifico a disciplina autonoma, sono un recente germoglio sul grande tronco principale della scienza della storia, e quindi non è da meravigliare se i lavori bibliografici correlativi non hanno ancora avuto un'esplicazione notevole e uno sviluppo paragonabile a quello che vantano presso altre discipline; ma ognuno vede come ormai anche la letteratura artistica si moltiplica e si dissemina ai quattro venti, spesso dispersa e ignorata, spesso dimenticata e più ancora ripetuta, per modo che sembra ancora una volta imporsi il prudente compito di raccogliere in un corpo unico, formandone un documento stabile e definitivo, tutta questa vasta produzione, sì che una tale opera abbia valore non tanto di documento quanto di fecondo materiale di studio. Del modo e dei criterî, coi quali ho creduto si possa intendere e si debba imprendere la soluzione di un simile quesito, dirò qui, non senza fare un indispensabile cenno di chi ci ha preceduto nel campo della bibliografia artistica.

Il primo fu, se non m'inganno, l'Orlandi, il quale nel suo pregiato *Abbecedario pittorico* (Bologna, 1704, poi Napoli, 1734) che è effettivamente un dizionario biografico di pittori, mostrò di sentire la necessità che l'esposizione storica fosse accompagnata da indici bibliografici; e così, non solo pose in fondo a ciascuna notizia la fonte onde l'aveva tratta, ma in fine del dizionario mise tre indici: l'uno dei libri che trattano della pittura, dei pittori e degli scultori;

---

<sup>1</sup> Questo programma, comunicato alla Sezione IV del Congresso internazionale di scienze storiche il 3 aprile u. s., ebbe piena approvazione; e all'uopo di attuarlo fu nominata una commissione provvisoria, composta del prof. Adolfo Venturi, del prof. Naborre Campanini e del relatore dott. Romualdi, la quale ri-

mane costituita in Comitato provvisorio finchè si saranno raccolte le più importanti adesioni e proposte degli studiosi, finchè cioè si saranno gettate le basi dell'opera e si sarà provveduto all'istituzione dell'*Annuario*.

*Nota della Redazione.*



l'altro, dei libri di architettura e di prospettiva; l'ultimo, dei libri utili e di varie notizie necessarie a chi professa il disegno.

L'idea dell'Orlandi non rimase abbandonata ed ebbe applicazione, almeno parziale, anche dal Lanzi nella sua *Storia pittorica*, ma ebbe corpo e sviluppo con seri intenti verso la fine di quel secolo con l'opera di Angelo Comolli.

Questa s'intitola: *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne* (Roma, 1788-1792), e quantunque non generale e non compiuta, è la prima opera del genere intrapresa di proposito, con serie vedute e con degna preparazione.

I limiti ne sono così indicati nella prefazione:

« La mia opera sarà un semplice catalogo ragionato dei libri architettonici, di quei libri cioè che, o assolutamente trattano dell'architettura, o parlano di cose architettoniche, e perciò vi avranno luogo non solo gli elementi, i trattati, i corsi, gli opuscoli o precettivi o eruditi dell'architettura, ma di quelle opere ancora di meccanica, di geometria, di prospettiva e di tutte quelle scienze e discipline che ricerca Vitruvio in un buon architetto civile. Ho detto architetto civile, perchè, come ben v'accorgerete dal titolo, è mia intenzione riferir soltanto le opere che appartengono appunto all'architettura civile; mentre della militare e navale io non mi darò pena se non di accennar ciò che ha relazione all'edificatoria; nè crediate che per architettura civile io voglia intender la sola edificatoria; voi vedrete in tutte le parti di questa bibliografia e specialmente nella terza parte, come sotto le tre specifiche divisioni di architettura edificatoria, idraulica e mista, comprenderò tutto quello che alla civile architettura può aver relazione ».

Quest'opera in cui, come si vede, non eran comprese nè la pittura nè la scultura, doveva essere divisa in quattro parti: *Architettura civile elementare, architettura civile universale, architettura civile particolare, architettura civile calcografica e locale*. Ciascuna di queste parti poi suddividevasi in classi, capitoli, sezioni e paragrafi. Era un metodo adunque eminentemente sistematico, adottato, come dice l'autore, sulle tracce di quello proposto dal Diderot e dal D'Alembert in principio dell'*Enciclopedia*, ma non certamente, soggiungiamo oggi noi, il più chiaro e il più pratico. Tuttavia a quel tempo, data la minor vastità di materiale, un metodo simile poteva ancora applicarsi senza troppi inconvenienti, tanto più se l'opera era condotta, come questa del Comolli, in modo coscienzioso, con molta diligenza e dottrina. Il suo maggior pregio sta appunto nella accuratezza e nella copia di note e di osservazioni bibliografiche e biografiche, storiche e critiche, che corredano la citazione di ogni opera, in modo da render veramente preziosi nel loro genere quei due volumi, per la parte che abbracciano, e da farci deplorare che la morte dell'autore abbia troncato il lavoro al termine della prima parte. Chè, giova soggiungerlo, da un lato quell'abbondanza (diciamo pure sovrabbondanza) della materia commentaria era un pregio che trapassava in difetto e non tentava altri a continuare un sistema che ingigantiva un'opera già vasta; dall'altro il disegno generale facilmente doveva togliere il coraggio a chi avesse il desiderio di proseguirne lo svolgimento; e perciò l'opera rimase definitivamente abbandonata.

Solo il Vinet, quasi un secolo più tardi, riprese da capo con tela molto più vasta un lavoro simile, che fatalmente dovea troncarsi poco oltre al principio per ugual motivo.

Ma prima di giungere a lui, ancora qualche altra pubblicazione occorre segnalare. Quasi contemporanea all'opera del Comolli fu in Germania quella del Blankenburg, che aggiunse un copioso *supplemento bibliografico* all'opera del Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Leipzig, 1793), supplemento lodato dal Petzhold come straordinariamente ricco;<sup>1</sup> e poco più tardi il Millin, sulla scorta di questi due autori, compose il *Dictionnaire des Beaux-Arts*, pubblicato in tre volumi a Parigi nel 1806, libro al tempo suo fra i più noti e lodati, veramente notevolissimo e degno anche oggi d'essere consultato, non solo nella parte storica e teorica, ma anche nel copioso corredo bibliografico, desunto, oltre che dal

<sup>1</sup> Fu pubblicato anche separatamente nel 1796-98.

Blankenburg, da altre fonti sparse. E in Germania ancora è da ricordare, sebbene d'importanza più circoscritta, uno tra i copiosi lavori dell'infaticabile bibliografo J. E. Ersch, cioè la *Libratur des schönen Künste seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts* (Leipzig, 1814; 2<sup>a</sup> edizione, 1822-40) continuata fino al '40 dal Rese e dal Geissler; anche questa, a detta del Petzhold, utile e preziosa per ricchezza ed esattezza di materiali, ma, secondo il Vinet (che adduce prove della sua asserzione) poco felice di metodo ed incompleta.

In Italia dopo l'opera del Comolli non saprei citare che il noto *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal conte Cicognara* (Pisa, 1821), noto forse anche per la fama del possessore ed autore, ma meritamente apprezzato per la cura e diligenza ond'è redatto e per le brevi note descrittive e critiche che generalmente sono apposte ai titoli dei libri. Il catalogo del resto corrisponde bene al suo programma, che appare chiaro dal titolo e ancor meglio dalla prefazione, e quindi, pur essendo anche per tale qualità ragguardevole, non ha adesso che un'importanza relativa, dirò meglio esigua, come manuale di bibliografia artistica.

È conviene ripassare le Alpi, e sorvolando sui saggi del Goddé (*Catalogue des livres relatifs à la peinture*, ecc., Paris, 1850) e del Duplessis (*Essai d'une bibliographie générale des Beaux-Arts*, Paris, 1866) e su innumeri cataloghi librari anche non scarsi di utilità, soffermarsi alla voluminosa pubblicazione fatta a Londra nel 1870 col titolo: *A first Proof of the universal Catalogue of Books on Art*, a cura del « Committee of Council of Education of South Kensington ».

Quest'opera non è stata in genere giudicata molto favorevolmente dai bibliografi; sebbene non possa negarsi, a me sembra, che nei limiti prefissi e pel fine scolastico che volle soprattutto avere, sia sempre un lavoro ragguardevole. Essa contiene, come avverte l'editore, titoli di libri di pittura, scultura, architettura, mosaico e smalto, lavori industriali d'intento decorativo, tombe e monumenti scolpiti e simili; libri di viaggi ed altri che contengono riproduzioni di monumenti e costumi, nonchè quelli in cui l'arte ha servito ad illustrar la letteratura, ed opere d'anatomia e storia naturale che interessino agli artisti e studenti d'arte. Sono escluse generalmente le opere di archeologia numismatica e musica.

Oltre i volumi, l'editore avverte che sono stati registrati anche opuscoli e monografie di atti accademici e periodici, ma in realtà il loro numero è scarsissimo. Tutto questo materiale, anche più diffusamente enunciato nella prefazione, è disposto in un alfabeto unico, in più gran parte per nome d'autore, talora anche secondo il soggetto, con l'indicazione del titolo e delle note tipografiche, e per lo più con indicazione della biblioteca, possibilmente di Londra, ove ciascun'opera può trovarsi. In questo libro avranno adunque (per non dire avranno avuto) gli studenti delle scuole d'arte un buon repertorio, le collezioni artistiche delle doviziose biblioteche di Londra un utile catalogo, i bibliografi talora un sussidio alle ricerche; ma d'altro canto conviene riconoscere che, come repertorio generale di bibliografia artistica, è ben lontano dal rispondere all'uopo, pur prescindendo dal fatto estrinseco che per ragione del tempo (dopo il 1870 non ha avuto che un supplemento nel 1877) la sua importanza va diminuendo di giorno in giorno. E l'importanza che può aver avuto non gli è derivata se non dall'essere la più voluminosa raccolta di titoli d'opere, redatta di più in forma popolare, che ne favoriva la diffusione, mentre il valore bibliografico doveva mancarle per più ragioni. Invero, i compilatori, intesi a dare all'opera un'estensione universale, riuscirono inevitabilmente a farne cosa per alcun lato monca, per alcun altro poco ragionevole; nè, pur accogliendo la giusta idea di far luogo anche agli opuscoli, fogli volanti e simili, il cui valore (essi stessi dicono) è sovente in ragione inversa della mole e della pubblicità, diedero in fatto a quell'idea una sufficiente applicazione; nè credettero necessario (o forse lo posposero al desiderio di far più sollecitamente) che d'ogni opera citata si desse una sommaria notizia, perchè lo studioso sappia con maggior sicurezza quali opere gli occorre consultare; nè infine pensarono che un repertorio *reale* possibilmente completo è necessario in simili opere non meno che l'indice degli autori, come quello che facilita la maggior parte delle ricerche.



Requisiti e pregi senza confronto maggiori si trovano da ultimo nella *Bibliographie méthodique et raisonnée des Beaux-Arts* di Ernesto Vinet, la quale, cominciata a pubblicarsi nel 1874 (Paris, Didot), cessò pur troppo con la seconda dispensa nel '78 per la morte dell'autore; il Müntz e lo Choisy, ai quali l'editore si era rivolto per continuarla, non vi si sentirono disposti.

La sua importanza quindi non è effettiva, e possiamo tenerne conto quasi unicamente per esaminare il sistema. Egli volle, per rispondere a due requisiti che ritenne essenziali, che la sua bibliografia fosse metodica e ragionata; intendendo, così, di evitare uno dei difetti, onde peccavano le bibliografie precedenti, cioè la confusione, e poi di dare, mediante il corredo delle note, una vera e sensibile utilità al manuale, a differenza di altri consimili libri, ove i semplici titoli delle opere (così egli si esprime) che ci sfilano dinanzi agli occhi come soldati in rivista, eccitano la nostra curiosità senza soddisfarla, e quindi non rispondono allo scopo.

Per questo il Vinet adottò il sistema, che già vedemmo nel Comolli, di fornire, per quasi ogni opera citata, una sommaria notizia illustrativa sia bibliografica che critica o descrittiva, applicando il sistema con maggior sobrietà del suo predecessore, e quindi rendendo per questo lato l'opera sua più degna d'imitazione. Ma ad evitar l'altro difetto non sapremmo dire se sarebbe riuscito; giacchè volle stabilire una grande e macchinosa classificazione metodica, che muove da due principali divisioni (già vaghe di per sè stesse), *Studi generali e studi speciali*, e discende poi a numerose e svariate suddivisioni, ove si potrà facilmente ammirare l'ingegno erudito, ma non un sistema pratico ed opportuno, nè quindi un sistema bibliografico. Egli, letterato ed archeologo anzi che bibliografo, credette, come il Comolli, che fosse più confacente alla serietà dello studio tenersi ad un metodo di più apparenza scientifica, metodo che invece porta seco i difetti dell'apriorismo nelle scienze applicate, e che oggi noi riusciamo più facilmente a constatare come disadatto all'economia generale dell'opera, e a trovar poco razionale, sia perchè le classificazioni delle scienze non sono mai definitive, sia perchè il determinare l'argomento caratteristico di una pubblicazione dipende troppo spesso dall'opinione e dalla cultura individuale.

Mi sarebbe facile, ma non breve, desumere dal Vinet esempî di ciò che ho detto; sarà opportuno però riferire il piano dell'opera da lui tracciato.

La prima parte, *Studi generali*, è divisa in quattro classi: 1<sup>a</sup> Sull'essenza dell'arte, i suoi principî e il suo fine; 2<sup>a</sup> La funzione dell'arte nel mondo, i suoi rapporti con la religione, la società e la letteratura; 3<sup>a</sup> Storia generale dell'arte; 4<sup>a</sup> Materiali per servire alla storia generale dell'arte.

A questa quarta classe, nella sua prima sezione, che riguarda l'archeologia, si arresta l'opera.

Seguivano le altre sezioni, così preannunciate: *Geografia d'arte, Biografia universale degli artisti, Lettere d'artisti, d'amatori e di scrittori d'arte, Biografie degli scrittori d'arte e degli amatori*.

La seconda parte, *Studi speciali*, dovea comprendere le seguenti sezioni (tralascio le infinite suddivisioni): *Disegno, Le arti del disegno, Architettura, Scultura, Pittura*; Appendice di: *Iconografia, Incisione, Litografia, Fotografia, Arti industriali, Storia delle arti industriali*.

Questo breve quadro parla chiaro da sè, anche ai bibliografi poco esperti, sul razionale e pratico svolgimento dell'opera; ma fa ancora sorgere un fortissimo dubbio se essa, anche senza la immatura perdita dell'autore, avrebbe potuto condursi a termine in modo proprio soddisfacente. Pensando che quel programma vastissimo doveva comprendere tutti i paesi e tutti i tempi fino al 1870, che un tal lavoro sterminato avrebbe dovuto per lo meno raddoppiarsi, appena finito, per le pubblicazioni posteriori a quell'anno, e che, per di più, almeno da allora, non avrebbe potuto continuare (come aveva cominciato) senza tener conto degli opuscoli e in genere delle brevi monografie, noi possiamo pur sempre deplorare che sia stata

troncata anzi tempo un'opera dotta, ma dobbiamo anche prenderne norma se si voglia ritenere un simile arringo. Il fatto è che l'editore Didot non potè (come accennai) ottenere che due persone di sicura competenza si assumessero la continuazione della bibliografia del Vinet, e che oggi, dopo fatta menzione di molti indici bibliografici, tra i quali primeggia quello periodico del *Repertorium für Kunstwissenschaft*, e di un'apposita pubblicazione iniziata pochi mesi or sono dal Jellinek a Berlino,<sup>1</sup> la bibliografia delle belle arti, concluderò con lo Stein, è ancora da fare.

Conclusione facile, alla quale, per altro, deve seguire subito un quesito: è quella una impresa agevole, o anche soltanto possibile?

Ho già indicato più o meno esplicitamente, e qui riassumerò, quali caratteri debba avere un'opera simile. Essa deve presentare allo studioso della storia dell'arte un repertorio completo di tutte le pubblicazioni a stampa (di qualsiasi estensione e forma) su le manifestazioni estetiche dell'attività umana; disposto in modo che la ricerca sia facile e rapida, sicura ed efficace; fornito di tutte le indicazioni accessorie che possano maggiormente, in relazione alla brevità del tempo, soddisfare le ricerche dello studioso.

L'opera adunque dovrebbe tenersi in sostanza alle norme generali di ogni repertorio bibliografico: ed essere cioè:

*completa e definitiva*, nel senso che tutta la letteratura artistica, senza limiti di tempo, di spazio e di forma, vi sia registrata, per liberare lo studioso dalla lunga fatica di compulsare altri manuali affini;

*chiara ed esatta*, sia riguardo alla disposizione generale, sia nella registrazione dei titoli e nelle notizie illustrative, per modo che lo studioso vegga di poter sicuramente fidarsi;

*praticamente ordinata*, sotto due aspetti: che cioè per il disegno generale e il sussidio degli indici la ricerca abbia esito pronto, mentre le note descrittive ci esimano il meglio possibile anche dall'esaminare le opere registrate; poi, che la pubblicazione sia condotta in modo da potersene avere un serio vantaggio, ossia il maggior vantaggio possibile, fin dall'inizio, ed anche nel caso (l'esperienza c'insegna doverlo prevedere) che la pubblicazione dovesse restare incompiuta.

Ma ognuno ha già intuito, come io mi sono anche persuaso riflettendo, che malgrado i mezzi di studio e di comunicazione oggi stupendamente moltiplicati, l'attuazione di un tale programma rappresenta un'utopia; che di utopie ve n'è abbastanza per non crearne di nuove, come abbastanza v'ha d'opere rimaste per via per non sentirsi tentati a correre la stessa sorte; che, concludendo, un'opera, anche breve, ma in sé compiuta, rappresenta un lavoro fatto, e quindi utile, mentre una più vasta ma incompleta equivale sovente a lavoro da rifare e quindi a una fatica in gran parte sprecata; perciò mi è parso giusto che, senza rinunciare all'idea, il programma si riducesse a più opportuni e ragionevoli confini. Ed è quello annunciato nel titolo della presente memoria, come verrò ora spiegando rapidamente, poichè molto ho già esposto ed accennato.

Perchè l'opera risponda nel modo più serio ai già detti requisiti, i limiti da darsi al programma non debbono evidentemente toccare nè la chiarezza nè la completezza delle singole parti; non resta quindi che restringere il soggetto generale dell'opera. La quale, parendomi per molteplici ragioni intrinseche ed estrinseche (intuitive, del resto) che dovesse comprendere anzitutto l'arte italiana, non uscirà intanto da questo soggetto, che presenta già da sé solo una tela enorme.

Ma i criteri per una molto precisa determinazione non vorremo esporli *a priori*: l'apriorismo, come ho già notato, è da evitarsi anche in bibliografia; soltanto, poichè un programma per sua natura esige, finchè è possibile, una determinazione dell'argomento, m'è parso dovesse prestabilirsi a tal uopo un procedimento di esclusione o eliminazione, il quale si

<sup>1</sup> *Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft*, von A. L. JELLINEK. Berlin, Behr, 1902.



basa su questi due concetti fondamentali: che la materia abbia una relativa omogeneità (ciò per l'organismo dell'opera); e che si tralascino quelle materie, le quali già costituiscono un campo a sè, e non potrebbero quindi abbracciarsi senza fare (quando non fosse un *rifare*) lavoro sproporzionato agli sperabili vantaggi e dannoso all'economia generale dell'opera.

Svolgere questi due concetti sarebbe un abuso inutile della pazienza di chi legge.

Ognuno già comprende perchè, all'espressione *arte italiana*, io attribuisca la portata che ha più di frequente per gli scrittori e pei bibliografi, per i quali non si estende che alle *arti del disegno* (è tra i moderni un'eccezione l'Ersch, il quale stabiliva una sezione di *tonische Künste*, per comprendervi l'eloquenza, la poesia, il teatro, il romanzo e la musica); facilmente ancora si vede perchè sia ragionevole seguire in parte il catalogo del South Kensington e in parte il disegno del Vinet nell'eliminare dal nostro programma l'archeologia (classica) e la numismatica, scienze già da tempo autonome e vaste, caratterizzate da speciali elementi oltre e al disopra di quello estetico e che già del resto diedero luogo a ragguardevoli opere bibliografiche; facilmente adunque s'intende che per noi l'arte italiana sarà quella che cominciò a manifestarsi, nei confini etnici e naturali del nostro paese, nella trasformazione della civiltà romana, con le prime affermazioni della civiltà cristiana. E così, nostro oggetto, per voler dir chiaro e breve in pari tempo, è la « bibliografia delle arti del disegno in Italia dai primordî dell'arte italiana ».

Terminerò con pochi cenni sul metodo dell'opera, senza particolari dilucidazioni d'ordine tecnico, che non sarebbero qui opportune.

Cardine di questo metodo è la divisione dell'Italia in regioni: concetto che da un lato risponde indubbiamente allo sviluppo di tutta l'arte italiana medioevale e moderna, a quel regionalismo che, se mai altrove, è nelle arti figurative motore principale, e causa del loro splendore; dall'altro mira efficacemente al risultato pratico, per la raccolta dei materiali, per la compilazione dell'opera, e per la sua pubblicazione. Metodo adunque razionale e pratico, guidato da concetti storici e non metafisici, sollecito di chiarezza e semplicità prima che di sottigliezza erudita.

In base a tale divisione, il cui criterio starà appunto nelle ragioni storiche conciliate con la maggiore o minore facilità dei mezzi di studio e di ricerca, saranno stabilite più commissioni regionali, che corrisponderanno con due commissioni centrali, possibilmente a Roma e a Firenze.<sup>1</sup>

Ciascuna *commissione regionale* avrà per compito la storia artistica della sua zona, e raccoglierà, dovunque le sarà possibile, i materiali bibliografici relativi.

Le *commissioni centrali*, oltre averne seco due sussidiarie per l'arte della regione ove risiedono, s'incaricheranno di compilare la parte generale e teorica dell'opera, oltre poi dirigere tutta la formazione dell'opera stessa; la quale dunque si comporrà di una parte generale e di più parti speciali, che si verranno formando e compiendo separatamente, in modo da lasciare alle commissioni centrali soltanto un compito di revisione (quando occorra) e di coordinamento generale.

Così, appena tutto il materiale relativo alla storia artistica d'una regione sia raccolto, esso sarà diviso in categorie (a mio modo di vedere sarà bene contentarsi delle solite categorie fondamentali: *storia generale, architettura, scultura, pittura, arti minori*); in ciascuna categoria le pubblicazioni saranno registrate per ordine cronologico, con i titoli bibliograficamente esatti e completi, e con tutte quelle sommarie osservazioni bibliografiche storiche e critiche, le quali valgono a dar notizia chiara e sufficiente della forma, dell'estensione e, fino a un certo punto, del valore dell'opera registrata.

<sup>1</sup> Mi preme spiegare che la parola *commissione*, di odore sentitamente burocratico ed accademico, esclude invece in questo caso ogni idea di burocrazia e di accademia: le commissioni saranno centri di studio

e di lavoro, lavoro libero fra lavoratori adatti, i quali intendano rivolgere l'attività loro non solo ad utilità propria, ma anche, e più, ad utilità degli altri studiosi e al decoro della cultura nazionale.

Gl'indici saranno il complemento essenziale di ogni volume così formato. Sta in essi il segreto rimedio di tutti quelli che sono o sembrano difetti ed errori di classificazione, ineguaglianze e disarmonie di ordinamento, più o meno inevitabili in lavori simili; e poichè gl'indici sono riconosciuti ormai come uno degli elementi più importanti in ogni libro di consultazione, e soprattutto nei manuali bibliografici, su questo proposito intelligenza, esperienza ed attenzione non saranno mai soverchie.

Il volume che raccoglierà la parte generale, e cioè le opere di filosofia e di storia generale, biografie generali, dizionari, enciclopedie, ecc., avrà, s'intende, un ordinamento diverso, ma sempre elementare il più possibile.

Quanto all'ordine della pubblicazione, ho appena da accennare che non seguirà alcun criterio teorico; poichè si mira a fare di ognuna delle parti un'opera omogenea e compiuta in sè stessa, verrà pubblicata appena pronta, e rimarrà col suo valore assoluto, qualunque sia l'esito dell'opera complessiva. Se questa avrà il suo coronamento, un ultimo volume sarà dedicato alla fusione generale degli indici.

L'opera è vastissima e non agevole; ma l'intento di giovare agli studiosi, sì odierni che futuri, non sarebbe completamente soddisfatto, se non si provvedesse nel tempo medesimo a raccogliere e a far nota anche la letteratura artistica che si viene formando quotidianamente. Il porre mano ad una continuazione, dopo compiuta l'opera (per la quale molti anni dovranno sicuramente impiegarsi), pubblicando volumi di supplemento, come si è usato talora, non è per noi plausibile, tanto più che la produzione si fa di giorno in giorno più rapida e diffusa, e il compito si accrescerebbe smisuratamente per chi volesse poi accingersi ad un lavoro di continuazione movendo dal punto ove si ferma l'opera principale.

Per questo il presente programma comprende anche l'idea di una pubblicazione periodica, ossia di un *Annuario bibliografico dell'arte italiana*, che sarà iniziato, come spero, col prossimo anno. Ogni volume annuale conterrà la storia diligente di tutto il movimento contemporaneo degli studi su l'arte italiana, e se si potrà sperare che vi cooperino, nella comune utilità, le direzioni delle riviste, gli autori e gli editori, il compito delle Commissioni della bibliografia storica sarà non solo di molto facilitato, ma condotto a risultati eccellenti.

Dott. ALFREDO ROMUALDI.



# ARTE CONTEMPORANEA

---

## L'ESPOSIZIONE DELLA « PROMOTRICE » IN ROMA.



A Mostra artistica delle tre società che vanno sotto il nome di « Promotrice », aperta due anni or sono durante il grande convegno di Parigi, si è inaugurata nel palazzo delle Belle Arti da un mese, alla vigilia dell'Esposizione internazionale di Venezia.

E il successo che allora coronò l'opera solerte degli ordinatori anche quest'anno, a malgrado di una coincidenza che poteva riuscir fatale, promette di sorridere alla Esposizione della « Promotrice ». Successo d'arte innanzi tutto, ma anche successo di pubblico, che, scuotendo la tradizionale apatia, è accorso numeroso a visitare le sale, nelle quali sono adunate molte centinaia

di opere d'arte. Anzi, se un rimprovero deve muoversi a coloro i quali hanno mostrato di voler ordinare l'Esposizione con criteri differenti dalla tradizione, è appunto quello di aver dato ricetta ad un numero troppo grande di quadri e di sculture. Sì che, accanto alla serie rilevante dei lavori i quali, notevoli per varietà e per merito intrinseco, annunciano e confermano attitudini veramente preziose, si accumulano i tentativi degli inesperti e il ciarpame con cui il commercio tende insidie alla borsa dei visitatori.

L'espressione più penosa di questa miseria intellettuale è proprio rappresentata da quell'Associazione degli Acquarellisti che ha avuto giorni di promettente giovinezza e che ogni anno va più decisamente accostandosi al dilemma in cui son riposte le sorti della sua stessa esistenza: o riformarsi o morire. Perchè non bastano gli acquarelli del Nardi e del Petiti, elegiache visioni di valli solitarie e silenziose, non bastano le vivaci e felici impressioni di Pio Joris e del Battaglia o gli angoli luminosi di campagna in cui il Roesler-Franz profonde tutta la sentita genialità del suo felice temperamento, per giustificare l'esistenza di una società che dovrebbe raccogliere intorno a sè tutte le giovani forze e trarne quella feconda virtù di rinnovamento in cui è il segreto dell'avvenire.

A buon conto, fra i migliori acquarelli dell'Esposizione rimangono sempre quelli del Bazzani, riproducenti mosaici, statue, ruderi dei monumenti più belli dell'arte pagana e cristiana, con quel sentimento profondo della verità e con quella sapienza prospettica che è propria dell'autore. Ma, fuori di ogni vincolo di società, fuori di ogni influenza di scuola e di gruppo, trionfano nella Esposizione romana il paesaggio e il ritratto: forme della pittura nelle quali, meglio che in ogni altra, è possibile agli artisti esercitarsi in continui tentativi di virtuosità tecnica e nella ricerca di nuove formule atte ad esprimere il rapporto che intercede fra i colori e la luce.

E tra i paesisti ecco il D'Achiardi con un *Mattino* scintillante di sole e fresco di rugiade, ecco Camillo Innocenti con una marina di un realismo che non è rinuncia alla individualità del pittore. Il sole brucia la spiaggia, su cui alcune donne indugiano; poche vele, lontano, rom-

pono il fascino dell'azzurro immenso. È in questo, come nell'altro quadro dell'Innocenti rappresentante un lembo di campagna coltivata, l'espressione di un temperamento esuberante che si rivela nella violenza con cui l'artista affronta la verità e la traduce in viventi forme di bellezza. Più sereno, più elegiaco, il Noci canta la dolce poesia della sera nella sua villa illuminata dal mite chiarore lunare e nella bella visione vespertina dello scalo di San Francesco a Ripa. Quella nebbia lieve che si leva dal fiume, quei contorni delle cose che si smarriscono nella dubbia luce crepuscolare, quelle barche immobili che sembrano dormire su l'acqua tranquilla, quei primi lumi che si accendono nell'aria opaca ci ridestano nel cuore la ricordanza dei tramonti romani in cui, nel grande silenzio delle cose, sembra di sentir aleggiare il ritmo largo del distico virgiliano:

*Et jam summa procul villarum culmina fumant  
Maioresque cadunt altis de montibus umbrae.*

Quella che nel Noci è manifestazione di un particolare aspetto di uno squisito temperamento poetico, minaccia di divenire uniformità di un solo atteggiamento spirituale nel



Giacomo Balla: Ritratto di signora

Ferretti, che presenta alcuni paesaggi, in cui la nota predominante è costituita da quell'equilibrio di tinte rosee e dorate che più di una volta abbiamo avuto occasione di apprezzare. In questa rapida rassegna ho voluto fermarmi piuttosto su quelle manifestazioni le quali sono dovute ai giovani in cui son riposte le speranze più vive, perchè dal Cabianca al Carlandi, dal Petiti al Coromaldi sono troppi i nomi cari agli amici dell'arte che converrebbe ricordare.

Opportunamente furono riunite in apposite sale le opere di artisti stranieri, fra le quali mi piace citare gli ottimi studi dell'Hestevan, alcune vivaci impressioni del Benedito, e i paesaggi del Brioschi, in cui l'uniformità del motivo è compensata a sufficienza dal profondo sentimento della natura e dalle solide qualità pittoriche per cui l'aria e la luce circolano nelle brevi composizioni e l'equilibrio dell'insieme e dei particolari, il succedersi dei piani sono resi con una semplicità ed un'evidenza che si ritrovano nel vero.

Innamorato della forma, il Brioschi non trascura le più nuove teorie a cui l'arte si ispira. Uomini e cose non sono da lui trattati come semplici oggetti di riflesso, ma riprodotti con quella vita di cui ogni cosa



vive nell'universo, onde, senza nascondersi l'importanza del problema della luce e del colore, il pittore sente che la linea resterà sempre il limite fra due toni. Così egli ricerca e trova il suo successo in quella semplicità e in quella verità che si vorrebbero ritrovare non solo in molti altri paesaggi esposti nella mostra della « Promotrice », ma anche nella maggior parte dei ritratti che vi si ammirano.

Poichè, per quanto il Balla profonda tesori di intuizione psicologica nelle sue tele, di un rilievo veramente magistrale, nessuno vorrà mai sostenere che non è possibile ottenere tanta luminosità e tanta evidenza senza quella ridda di striscioline multicolori attraverso le quali la figura si mostra spesso come dietro una rete variopinta. Tanto più che un ritratto



Giovanni Prini: L'erba morta, la falce e i bimbi

non è generalmente destinato ad essere guardato a cinquanta metri di distanza, ma deve, il più delle volte, adattarsi nel breve spazio che può offrire un salotto od un gabinetto. Vicino al Balla, mi piace di rammentare il nome di un glorioso maestro, Antonio Mancini, il quale ha cinque ritratti di una forza mirabile, e quello della signora Menshausen Labriola per cui l'arte non è vacuo esercizio di virtuosità tecnica o meccanica riproduzione del vero, ma continuo lavoro d'interpretazione, intima e feconda elaborazione, visione di realtà passata attraverso un temperamento. Poichè la signora Menshausen non è sola a rappresentare degnamente il suo sesso nella nobile gara, giustizia vuole che siano ricordate, a titolo d'onore, anche la signora Bidoli Salvagnini, la quale tenta ardue combinazioni di luce, e la signorina Corinna Modigliani, che si presenta con un delizioso ritratto di bimba e con una *Danzatrice* nuda in una rigogliosa vegetazione di palmizi e di aloe.

Poco notevole è la mostra della scultura, nella quale abbiamo riconosciuto nomi già noti e cose già vedute. Ma, se di ogni speranza l'arte può compiacersi, specialmente quando essa

è riposta nell'anima e nell'intelligenza di un giovane valoroso, noi salutiamo con gioia la bella affermazione che dà di sé il Prini. Di lui, che altra volta vedemmo con dolore nascondere la propria personalità, ondeggiando fra il Bistolfi e il Troubetzkoy, ricordiamo con grande simpatia e con compiacimento sincero i gruppi di bambini in cui è sentimento squisito e



Othmar Brioschi: Sole d'autunno (Albano)

viva genialità di pensiero. Gentile poema dell'infanzia dolorosa, dolci visioni di bimbi su cui l'affetto paterno vigila timoroso di un destino di angoscia, esili corpiccini mal difesi, povere membra di una razza deformata dalle privazioni e dalla fatica, grandi occhi pensosi che guardano pieni di ineffabile tristezza la falce lucida, onde inesorabilmente è sbarrata la via dell'avvenire!

È tale l'opera adorabile di questo giovanissimo che ha già così profondamente segnata l'impronta della sua personalità; opera filosofica ed umana ad un tempo, che trae forse la sua ispirazione da un dolore reale e presente, opera che parla alla mente ed al cuore, in quanto mira ad equilibrare i diritti del pensiero con quelli del sentimento.

Perchè appunto di questi due elementi vive l'arte, e non c'è virtuosità di stile che possa trionfare, se il lampo dell'idea, se la sincerità del sentimento non la illuminano e non la riscaldano.

### La mostra retrospettiva delle opere di Domenico Morelli.

Vicino alle più recenti espressioni dell'arte contemporanea il comitato della *Promotrice*, giovandosi dell'aiuto del cav. Giuseppe Biraghi, del Ministero della pubblica istruzione ha ordinato una mostra delle opere di Domenico Morelli, la quale, comprendendo opere che vanno dall'*extempore* presentato al concorso per il pensionato di Roma del 1848 al *Cristo nell'orto* eseguito nel 1900, ci delinea nettamente la fisionomia del grandissimo artista.

Luigi Celentano, nella prefazione alle lettere del fratello Bernardo, accenna al concetto in cui già dai giovani era tenuto a Napoli Domenico Morelli fin dall'anno 1851. Ricondurre la vita dove l'Accademia aveva soffocato ogni palpito di sincerità, mostrare come a fondamento dell'arte deve essere il vero, proclamare l'indipendenza da ogni formula e da ogni pedanteria, ecco il compito che Domenico Morelli mostrava di volersi assumere. Ma con quale successo si gittò da prima nella nobile lotta?



Alla conquista della sua originalità il Morelli mosse da quei grandi mezzi del passato che al suo tempo parvero segnare il rinnovamento dell'arte italiana. Così, mentre il Celen-  
tano e l'Altamura in Napoli, il Faruffini da Milano a Roma e Stefano Ussi in Firenze detta-  
vano agl' Italiani, alla vigilia della loro ricostituzione politica, altrettante lezioni di storia patria,  
il Morelli non fu sordo alla ispirazione storica e dipinse il *Cesare Borgia al sacco di Capua*  
e gl' *Iconoclasti*; così pure, come col *Bagno pompeiano* sembrò rammollire la rievocazione  
romana, col *Conte di Lara*, col *Tasso*, col *Paggio innamorato*, con la *Parisina* e con i *Freschi*  
*di Venezia*, sacrificò alla moda romantica che usciva dalla letteratura e che era reazione a  
quel romanesimo del primo impero che il David e il Camuccini avevano reso intollerabile.

Messo su quella via, il Morelli vi si abbandonò con tutto l'impeto del suo ingegno. I  
*Vespri siciliani* divengono un episodio d'ispirazione sentimentale. Non la furia del popolo  
assetato di sangue e armato di vendetta, non il tremendo scoppio dell'odio a lungo con-  
tenuto, ma tre fanciulle che fuggono lungo una strada fiancheggiata da muri, e in fondo  
gruppi di uomini combattenti. Il particolare si è sostituito alla visione generale, perchè la  
ispirazione non è sincera, cioè è nulla. Il romanzo ha ucciso l'epopea.

Bene se ne avvide il Morelli e sentì che, se il suo romanticismo si arrestava alla forma  
senza riuscire ad intenderne il contenuto ideale, pur nella deficienza della fede l'idea cri-  
stiana poteva occupare nell'arte un posto onorevole, appunto perchè l'arte si era incaricata  
di trasformare la fede nella ragione.

Questo movimento che in Germania con lo Strauss e in Francia col Renan fu tutto



Domenico Morelli: Cesare Borgia al sacco di Capua. - Anno 1853  
(Proprietà del senatore Tasca Lanza)

letterario, da noi fu pittorico e prese le mosse da Domenico Morelli, il quale tolse il Cristo  
dal cielo della superstizione per renderlo all'umanità. Ecco dunque gli *Ossessi* con quell'im-  
mensa tristezza di natura strapotente e indomata; il *Cristo sulle acque*, sospinto da una forza  
sovrumana verso sconfinati orizzonti; ecco il *Sant'Antonio* accosciato, con le mani convul-

samente incrociate sul petto, con i nervi e i muscoli stirati in uno strazio atroce, gli occhi sbarrati e l'anima stretta fra la pazzia e il martirio dinanzi alle immagini del senso traviato; ecco la Madonna non più simbolo di castità materiale, ma della santa verginità dell'anima, ecco ancora Maria, *Stella Matutina* nella mirabile illuminazione del cielo, stretta al suo divino Figlio da un amore che è troppo intenso per non sembrare umano e che, ci fa ricordare alcune strofe di Iacopone da Todi, in cui il rapimento mistico confina con la passione erotica; ecco il dramma del Golgota che si riflette sulle nubi fosche nella *Deposizione*, la quale, mentre segnava l'inizio della rivoluzione nello spirito e nella tecnica del Morelli, rappresentava, se



Domenico Morelli: La donna dal ventaglio di paglia - Anno 1873  
(Proprietà del Duca d'Eboli)

bene eseguita nel 1868, già il punto massimo, che l'artista raggiunse ancora una volta soltanto, tre anni dopo, nel *Cristo deriso*. Tragica è la scena che si svolge in torno alla salma del Nazzareno depresso: corrono nella notte profonda brividi di dolore, il dolore che non ha più lacrime e che tiene tutti impietrati, dinanzi al Cristo fasciato e immobile nella solenne maestà della morte. Intorno a queste figure palpita la vita, in quanto il Morelli non si contenta, come fa l'Uhde, di far rivivere il Cristo fra noi, ma trasporta noi accanto al Cristo, nell'ambiente in cui egli si mosse ed operò. Palpita la vita, perchè le sue storie sono drammi colti nel vero, e il pittore è al tempo stesso un poeta che dà forma propria ad ogni soggetto che egli tocca, perchè l'artista è anche filosofo e mira a rendere il sensibile e il soprasensibile,





DOMENICO MORELLI: CRISTO DEPOSTO - (Anno 1868) — Firenze, Galleria Pisani  
(Fotografia Danesi)





perchè ne' suoi quadri il pensiero dell'uomo parla per mezzo dei nervi e dei muscoli, e le grazie della donna parlano attraverso gli splendori della carne.

A mano a mano che tu vedi affinarsi il concetto, si modifica e progredisce la tecnica. Nei primi quadri essa fa ancora pensare alle oleografie; qui pochi segni ti danno l'immagine evidente di forme perfette e di persone; onde il pennello del Morelli sembra talvolta rozzo e sgarbato, ma chi non osserva superficialmente si accorge ben presto che non c'è tocco che non abbia la sua ragione di essere. Sotto ogni linea di colore c'è un fondamento muscoloso, una massa palpitante. Ogni pennellata è una goccia di sangue, una molecola necessaria alla vita del quadro, un punto saliente a cui il pittore ci ha condotti per una gradazione continua, intima, organica. Sì che proprio quella evidenza spietata di verità appare il gran segreto della creazione e nell'armonica corrispondenza fra il pensiero e la sua espressione l'anima è rapita dalla leggenda cristiana, di cui nelle tele del Morelli riappare tutto l'incanto dominatore. Già che noi non intendiamo forse più le visioni estatiche che sorridevano alla fantasia dei nostri primitivi, ma sentiamo lo strazio di quel Calvario, indoviniamo lo spasimo delle membra che si contraggono, fremono, si stirano dinanzi alla voluttà delle forme nude e dei baci furtivamente scozzati da labbra umide e molli; noi intravediamo e ascoltiamo l'eco di quella grande battaglia del sentimento e dell'idea che nei quadri di Domenico Morelli illumina di una luce stupenda il volto del Cristo morto.

ARDUINO COLASANTI.

# BIBLIOGRAFIA ARTISTICA

2.

## Bibliografia artistica.

*Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft*, herausgegeben von ARTHUR L. JELLINEK. Erster Jahrgang. Berlin, Behr, 1902.

Nell'accrescersi ormai tanto rapido della produzione anche nel campo degli studi storici dell'arte, ogni nuovo tentativo di repertori bibliografici non può non trovar plauso presso gli studiosi; segnaliamo quindi con piacere la comparsa di questa pubblicazione. Non nascondiamo per altro che il lavoro dello Jellinek è intanto da accogliersi piuttosto come una promessa che come l'attuazione soddisfacente di un voto ormai fervido e diffuso, pur non ignorando quanto vi sia di arduo in una simile impresa. Che l'opera non lasci nulla a desiderare come completezza è forse l'ideale più difficile a raggiungere; ma mirare all'esattezza assoluta è il primo ed essenziale requisito per un libro, il quale non ha che il modesto compito di riunire una certa quantità di titoli di pubblicazioni; e in questo dello J. d'inesattezze ve ne sono moltissime, sia pure d'una gravità relativa.

Per esempio: *Trastevere* non è una città; un *Palazzo della Ragione* sarà di Padova o di Verona, non di Venezia; il cognome di Perin del Vaga è Buonaccorsi o pur anche *del Vaga*, e quindi Perino non è « parola d'ordine », ecc.

Lo spoglio dei periodici è molto apprezzabile, ma l'A. dovrebbe indicare, oltre il loro titolo, anche il luogo di pubblicazione, perchè, in ispecie se si tratta di giornali, non è facile di ritrovarli. Esempio: il *Cittadino* del quale l'A. cita un articolo, è di Genova, ma in Italia v'è una decina di giornali con quel nome; i periodici col titolo inglese possono esser d'Inghilterra o d'America o anche dell'India, ecc.

Ma non dubitiamo che a poco a poco l'A. abbia modo di appagare i desideri degli studiosi, desideri che certamente sono anche i suoi.

a. r.

3.

## Estetica, iconografia, etnografia, fisiologia artistica, rapporti tra la letteratura e l'arte.

GIULIO BERTONI: *La biblioteca Estense e la cultura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*. Torino, Loescher, 1903.

Più che uno studio sulla libreria Estense, l'A. ci presenta nel suo libro un quadro chiaramente e genialmente delineato della cultura ferrarese dell'estremo Quattrocento, portando un prezioso contributo alla conoscenza del Rinascimento.

Importante è il capitolo sulla coltura francese alla corte estense, ma ancora più importante per noi è quello dedicato alle scienze e alle arti alla corte di Ercole I. La società colta ferrarese era costituita non soltanto di letterati, di storici e di poeti, ma anche di un gruppo eletto di scienziati e di artisti. Le scienze giuridiche, la medicina, l'astrologia ebbero in Ferrara insigni cultori come Francesco Accolti, Ludovico Carro, Michele Savonarola e l'astrologo Avogario che fu forse colui che ispirò gli autori degli affreschi del palazzo di Schifanoia. Gli artisti dei principi d'Este si adoperarono talora a colorire le scene per le celebri rappresentazioni di Ercole I, ed erano in relazione d'amicizia coi letterati che frequentarono la corte di Ferrara. Così Andrea Mantegna fu in dimestichezza con Filippo Nuvolone, il quale indirizzò al grande pittore alcuni versi pieni di affetto sincero. L'A. continua a parlare degli artisti che furono alla corte estense, traendo in gran parte le sue notizie dalle ricerche di Adolfo Venturi, Cosmè Tura che intorno al 1475-77 si accinse a decorare di tavole dipinte ad olio lo studio del duca Ercole I, fu amico del poeta Strozzi che scrisse un'elegia in onore del pittore. Lo Sperandio fuse medaglie per il Prisciani, per l'Avogario, per Niccolò da Correggio. Maestro Fino da Verona e un suo fratello, nel 1500, si adoperarono a dipingere scene e oggetti per le rappresentazioni di corte. I pittori estensi furon qualche volta adoperati per ornare di



miniature taluni dei più splendidi manoscritti ducali: così Cosmè Tura minìò le tavole astronomiche di G. Bianchini presentate da Borso a Federico III. Una prova della fama acquistatasi dai miniatori ferraresi si ha nel fatto che l'opera loro fu richiesta da altre case principesche: Guglielmo e Alessandro Giraldi furon chiamati ad Urbino per miniare il magnifico codice della Divina Commedia, oggi nella biblioteca Vaticana.

L'A. è riuscito egregiamente nel suo intento di « animare di un soffio di vita alcuni inventari di libri estensi del secolo xv, ricamando intorno ad essi uno studio che avesse lo scopo di recar qualche contributo alla miglior conoscenza della Rinascita ferrarese », e il suo libro, copioso di notizie tratte da documenti inediti, getta luce nuova sulla cultura della corte estense alla fine del Quattrocento.

\* A. Mz.

JEAN GUIRAUD: *L'église et les origines de la Renaissance*. Paris, Lecoffre, 1902.

L'A., uniformandosi allo scopo pratico della collezione della *Bibliothèque de l'enseignement de l'histoire ecclésiastique*, di cui il libro fa parte, mirò anziché a comporre un'opera veramente originale, a fornire una chiara e sobria esposizione dei rapporti che legarono la Chiesa romana al nostro rinnovamento letterario e artistico e delle influenze che tale intimo connubio esercitò sopra le condizioni della sua politica e dei suoi costumi nella prima metà del secolo xv.

Nella munifica protezione che Bonifacio VIII accordò ad ogni manifestazione d'arte e di coltura; nel fervore col quale i pontefici avignonesi ne seguirono l'esempio, innalzando ed illustrando in breve volgere di tempo la nuova superba metropoli della cristianità; infine nell'opera di assidua e generosa restaurazione che i papi della prima metà del xv secolo, Martino V, Eugenio IV e sopra ogni altro Niccolò V, dedicarono alla città di Roma; nel favore che presso di loro incontrarono artisti, eruditi, letterati di ogni provincia d'Italia, in una misura non sempre proporzionata alle loro virtù morali, l'A. raccoglie gli attestati delle imperiture benemeritenze del pontificato verso il Rinascimento, le prove della sua mirabile influenza sopra ogni espressione estetica, letteraria, scientifica del pensiero italiano nel Trecento e nel Quattrocento.

Ma l'opera del Guiraud non è solo un'esposizione apologetica del mecenatismo della Chiesa. Egli volle ancora ricercare le riposte conseguenze di cui fu fecondo per l'indirizzo generale di esso, il suo stretto connubio con l'umanesimo trionfante e la misura nella quale poté stabilirsi una tollerabile armonia fra gli ideali cristiani e le idee nuove.

Il risorgimento del classicismo, il culto dell'arte, della letteratura, della filosofia antica non destarono

al loro primo apparire la diffidenza della Chiesa, che delle ultime vestigia di esse, per tutto l'oscuro medio evo, era stata la vigile custode. Ancora per tutta la prima metà del Quattrocento l'opera dei suoi illustri pontefici mirò a comporre l'equilibrio fra la necessità suprema dell'ideale cristiano ed il culto fanatico del mondo antico, dilagante in ogni ordine di fatti e di pensieri.

Ma allorchè nella seconda metà del secolo xv, il fascino del mondo antico fece adottare per ogni manifestazione intellettuale della vita, le corrispondenti forme classiche e sostituì le dottrine della filosofia greca e romana ai precetti evangelici, l'equilibrio già faticosamente ricercato venne meno; lo spirito cristiano fu sopraffatto dalle tendenze pagane e materialistiche della Rinascenza ed il papato giunse sino alle estreme vicende del tempo di Sisto IV, di Alessandro VI, di Giulio II e di Leone X.

Queste le conclusioni dell'A.; le quali noi vorremmo accettare senza restrizione alcuna, grazie alla diligenza ed all'acume critico col quale sono raccolte, se non ci sembrasse rigore soverchio e parziale attribuire al carattere razionalista della classica cultura risorta tutta la colpa della corruzione onde fu invasa la società del Rinascimento per opera di cause diverse e numerose, preparate nella lenta ed antica trasformazione della civiltà italiana.

A. Rossi.

ENRICO PANZACCHI: *Il libro degli artisti*. Milano, Cogliati, 1902.

Perchè i nobili sforzi di coloro i quali mirano a volgarizzare le nozioni della storia dell'arte nostra abbiano quel successo che ognuno deve sperare, bisogna non perdere di vista i due mezzi che meglio si prestano ad innamorare di certi studi coloro che finora sono ad essi profani: diffondere la cognizione dei capolavori dell'arte italiana mediante numerosissime riproduzioni di ogni specie e di ogni formato; far conoscere gli artisti specialmente per quel tanto che loro stessi hanno scritto e hanno operato e per quello che ne han detto i contemporanei.

Il libro che ora il P. ha pubblicato con i tipi eleganti del Cogliati è bel documento di questa tendenza. All'A. sarebbe certo stato facile aggiungere un trattato al numero di quelli che già si hanno; senza fatica egli avrebbe potuto accumulare nomi e date; e invece il P. ha voluto che l'artista si presentasse da sè, che il lettore non si accorgesse di compiere fatica intellettuale, ma che, giunto in fondo al volume, si avvedesse che qualche cosa gli è pure rimasta in fondo alla memoria e al cuore. Pertanto, come avviamento a conoscere lo spirito, le abitudini della vita, la coltura dei nostri pittori, scultori e architetti, il libro del P. può dirsi veramente ottimo. Chi lo leggerà con attenzione

si accorgera facilmente che i nostri artisti non furono, di solito, eruditi e letterati nel senso preciso della parola: ma nemmeno furono quegli incolti uomini che molti suppongono. Ebbero l'animo aperto alla vita del loro tempo; furono sopra tutto amorosi di tutto quello che toccava la loro arte, a cui domandavano consolazione e gloria.

Ma non tutte le prose e i versi raccolti nel volume appartengono ad artisti; chè anzi l'A. ha voluto, con proposito espresso, inserirvi pagine di poeti e di prosatori che testimoniano le relazioni multiformi e continue che passarono, nei diversi secoli, tra artisti e letterati.

Quale sia stata la natura di queste relazioni e quali reazioni ne siano venute nell'arte e nella letteratura il P. non ci dice, ed è veramente peccato, chè egli ne avrebbe potuto parlare meglio di ogni altro. Ma, giova considerare, il *Libro degli artisti* non è opera di ricerca e di erudizione, bensì una piacevole antologia, utilissima a chi s'avvia agli studi della storia dell'arte.

A. VENTURI.

6.

**Inventari di monumenti d'arte, cataloghi di Musei e Gallerie guide nazionali e cittadine, illustrazioni di luoghi.**

*The Dominican church of Santa Maria Novella at Florence: a historical architectural and artistic study* by the Rev. J. WOOD BROWN M. A. — Otto Schulze & Co., Edinburgh, 1902.

Se lo spazio tiranno non ce lo avesse vietato saremmo stati ben lieti di dedicare prima d'ora qualche riga a questa monografia che studiando la chiesa di Santa Maria Novella sotto il triplice rispetto, storico, architettonico e artistico merita di attrarre sopra di sé l'attenzione non solo di coloro che s'interessano del venerando monumento, ma di quanti sono studiosi della storia e dell'arte medioevale.

Nella prima parte del suo lavoro l'A., presa in esame la questione del nome di Santa Maria Novella che significherebbe — equivalendo *Novella* a *Novale* — « chiesa dedicata alla Vergine, edificata sopra un terreno incolto da secoli ed ora coltivato » si prova a determinare l'epoca di fondazione della primitiva cappella, che egli fissa con sicurezza tra il 542 e il 724, ma con più precisione durante il secolo VII. Sulla scorta di numerosi documenti dei quali offre in appendice alla prima parte il regesto e di cui alcuni furono già pubblicati per intero dal Fineschi, delinea quindi la storia di Santa Maria Novella dal 983, anno in cui il nome di essa appare per la prima volta nei documenti, all'ottobre 1094, in cui fu consacrata come chiesa parrocchiale, al novembre 1221 in cui della chiesa e delle attinenze entrarono in possesso i Domenicani.

Alle costruzioni eseguite da quest'ordine in due riprese durante il secolo XIII, cioè intorno al 1246 e

negli anni posteriori al 1279, e che l'A. riconosce rispettivamente nell'edificio che forma il transetto della chiesa attuale e in quelli della navata e dell'abside, sono dedicati i due primi capitoli della seconda parte del libro. L'illustrazione del convento, dei chiostri e delle loro decorazioni, delle diverse cappelle e dei cimiteri formano oggetto degli altri capitoli di questa parte, cui segue in appendice un'accurata descrizione della chiesa e di tutte le sue cappelle, una vera e propria guida storico-artistica di Santa Maria Novella, la quale, sebbene l'A. non abbia creduto di entrare in questioni particolari, offre agli studiosi nuove notizie vicino alle antiche bene coordinate, e nella quale i visitatori amanti dell'arte troveranno un aiuto prezioso a comprendere e a gustare il monumento.

Peccato soltanto che l'A. sia stato così avaro di riproduzioni, che avrebbero dovuto figurare in maggior numero in una illustrazione completa di Santa Maria Novella, a fine di richiamare dinanzi agli occhi del lettore, di pari passo col testo, le opere d'arte che i secoli lasciarono in retaggio al nostro studio e alla nostra ammirazione.

La terza parte tratta soltanto della cappella degli Spagnuoli. L'A. ne ricorda la costruzione e le vicende e si ferma a chiarire i principi dottrinali che guidarono Fra Jacopo Passavanti nell'ordinare, d'accordo, forse, con Fra Domenico Cavalca, la decorazione a fresco della cappella, in seguito al cospicuo lascito del suo amico Buonamico Guidalotti, morto nel 1355.

Chiudono il volume alcune pagine dedicate all'iconografia delle pitture del cappellone, e qui ricordiamo come l'A. ravvisi nelle sette figure di sinistra del famoso affresco col *Trionfo di San Tommaso*, le sette scienze sacre: il *Diritto civile* (e, sotto, Giustiniano), il *Diritto canonico* (Clemente V), la *Nuova Legge*, (il teologo Pietro Lombardo), la *Teologia della Fede* (Dionisio l'Areopagita), la *Teologia della Ragione* (Boezio), la *Teologia per Rivelazione* (S. Giovanni Damasceno), la *Teologia polemica* (Sant'Agostino). Quanto agli autori degli affreschi il Wood Brown si confessa indeciso: sembra propendere, però, per la scuola dei Gaddi e per quella dell'Orcagna.

ell. m.

GIUSEPPE SACCONI: *Relazione dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria.*

L'architetto Sacconi ha in questo volume esposto i risultati dell'opera compiuta dall'Ufficio regionale che egli dirige, dal 1891 al 1901. E difficilmente pubblicazione ufficiale dovrebbe essere dagli storici dell'arte considerata con tanto amore, quanto questa, che segna il cammino da noi ultimamente fatto nello studio e nella conservazione delle cose belle. Chè il libro non è soltanto un omaggio alle buone regole di ammi-



nistrazione, che impongono di far sapere al pubblico come il suo denaro viene speso, ma altresì una raccolta di notizie intorno a manifestazioni artistiche, ignote per la maggior parte o del tutto dimenticate. A traverso una regione ampia e varia, in cui tutte le forme dell'arte italica trovarono convegno, il Sacconi, dall'arida prosa delle cifre, ne conduce ad osservare motivi architettonici, partiti decorativi, opere di pittura e di scultura che talvolta ci appaiono come una rivelazione. Le riproduzioni che adornano il bel volume, buone e numerose, compiono l'opera: e per essa l'A. può dire, come per gli ammirati restauri di Orvieto, di Assisi, di Ascoli Piceno, di Loreto, di Gubbio, di aver reso all'arte un servizio di più.

V. L.

## 7.

**Album, guide e resoconti di esposizioni, cataloghi di vendite pubbliche, bollettini di società, atti di congressi.**

*Catalogue de la collection Lamponi*, venduta in Firenze il 10 novembre 1902.

La collezione si componeva di quadri, disegni, oggetti d'arte e di curiosità. Noto tra i quadri, secondo le attribuzioni molto discutibili del catalogo:

GERARDO STARNINA: *La sacra Famiglia*; A. BALDOVINETTI: *Mezza figura di Vergine adorante il Bambino*; ANDREA VERROCCHIO: *Madonna in trono col Bambino*; SODOMA: *Cristo coronato di spine*; MORETTO DA BRESCIA: *Mezza figura di Vergine*; GAROFALO: *La Vergine inginocchiata innanzi a Gesù*; GAROFALO: *Santa Caterina col bambino Gesù sulle ginocchia*; GAROFALO: *La Vergine e il Figlio coronati dagli angeli*; infine molti quadri umbrati del secolo xv, e altri, sempre secondo le attribuzioni del catalogo, di Antonello da Messina, del Guercino, del Tiepolo, di Salvator Rosa.

Tra i dipinti di scuole straniere:

RUBENS: *Giuditta e Oloferne*. (In una stampa di Cornelius Galle il vecchio (1570-1641) è riprodotto questo quadro col nome dell'autore: « Petrus Paulus Rubenius »); HONTHORST G.: *Giuocatori di carte*; LUCAS VAN LEYDEN (attribuito): *La Fietà*.

La parte più grande e più importante della collezione era formata di disegni, alcuni dei quali veramente assai pregevoli. Tra i molti noto: Due *sanguigne* del Giambologna con mascheroni di fontane; Giuliano da Sangallo, saggi di sei piccoli trofei; tre figure attribuite al Franciabigio; busto di donna di Dosso Dossi, e ritratto di Borso d'Este, dello stesso; una figura muliebre di Gaudenzio Ferrari. A Leonardo si attribuisce una *sanguigna* con il Bambino seduto su un cuscino, e con un gatto tra le braccia: potrebbe essere invece del Boltraffio e ricorda il disegno di questo pittore, nella collezione Bonnat a Parigi, che è uno studio per la lunetta del convento di Sant'Onofrio in Roma. A Leonardo si attribuisce anche una

testa di vecchio che però non può esser del maestro. Al Parmigianino si danno cinque disegni; una mezza figura virile al Sodoma; una *Madonna dal velo* al Salaino; a Raffaello due piccoli disegni a penna in cui è rappresentata la parte superiore di un fanciullo. Tra i veneziani noto: quattro *sanguigne* con varie scene, assegnate a Paolo Veronese; cinque disegni a penna e a matita nera al Tiziano, tra i quali è un bello studio per un apostolo; una figura di Cristo e una testa giovanile al Tintoretto. Tralascio i molti disegni di scuole straniere attribuiti a Van Dijk, Dürer, Murillo, Velasquez, ecc. Tra gli oggetti vari: Una croce del secolo xiii, molte placchette, anconette, medaglie e statuine di bronzo, del secolo xvi, alcune maioliche del secolo xv, avori, rilievi, camei, stoffe, tappeti, vesti, alcune del xv secolo, smalti, cere e alcuni cofanetti del quattrocento in legno scolpito.

A. Mz.

## 8.

**Periodici: Rivista delle riviste straniere - Rivista delle riviste italiane.**

*Gazette des beaux-arts*. Febbraio 1903. Pagina 104.

MAURICE HAMEL: *Il ritratto d'Isabella di Tiziano*. — L'A. parla del ritratto recentemente scoperto in un castello inglese ed acquistato dal signor Leopoldo Goldschmidt e lo paragona alla copia fattane dal Rubens e conservata nel Museo imperiale di Vienna.

— Pag. 135.

FRANTZ MARCOU: *La collezione Dutuit*. — Dopo brevi parole sulla disposizione della collezione nel Petit Palais, l'A. parla di vari oggetti, fermandosi specialmente su una Madonnina d'avorio, opera francese del secolo xiii, e sul grande trittico ornato di smalti, di scuola renana, del xii secolo. Qui l'A. si estende a confronti tra l'arte dello smalto in Francia e in Germania, fermandosi da ultimo specialmente su Nardon Pénicaud e sui suoi discendenti.

Tra le vetrerie veneziane della collezione è specialmente importante una fiala con smalti policromi che il Marcou attribuisce ad Angelo Beroviero.

— Marzo 1903. Pag. 193.

GUSTAVE GRUYER: *La collezione Bonnat del Museo del Louvre*. — Fra i quadri italiani l'A. nota; una testa di Cristo morto, di pittore italiano, forse lombardo, del secolo xv, una *Santa* di Domenico Ghirlandaio ed una testa di Gesù attribuita a Piero della Francesca, ma dal Venturi assegnata a Domenico Veneziano.

Dei disegni l'A. pubblica le riproduzioni di un *Adamo ed Eva* di Michelangelo e di una *Incoronazione della Vergine* di Domenico Ghirlandaio.

Importantissima è una *Santa Maria Maddalena* in terracotta di Benedetto da Maiano.

— Pag. 235.

EMILE MICHEL: *La collezione Dutuit*. — In questo articolo che fa seguito a quello del Marcou, il Michel parla prima delle opere di scuola fiamminga e francese e poi dei disegni, fra cui è notevole uno di Paolo Veronese per il gran le quadro di San Sebastiano che parte per la guerra, che si conserva a Venezia nella chiesa dedicata a questo santo.

— Aprile 1903. Pag. 299.

ANDRÉ MICHEL: *Gli acquisti della sezione delle sculture medievali e moderne al Louvre*. — L'A. vi tratta di varie statue e rilievi d'arte francese dal XII al XVI secolo.

Mi sembra opportuno di richiamare l'attenzione degli studiosi di scultura medievale italiana sulla testa di Cristo crocifisso pubblicata a pag. 301, che ha evidente connessione coll'arte nostra.

— Pag. 314.

PIERRE GUSMAN: *La villa Madama presso Roma*. — L'A. descrive la celebre villa, riassumendone le vicende storiche e parlando dei vari progetti fatti per la sua costruzione. Egli pubblica riproduzioni dei più belli studi.

*Repertorium für Kunstwissenschaft*. Volume XXVI, fasc. I. Pag. 1.

CONSTANTIN WINTERBERG: *Sulle leggi di proporzione del corpo umano in base al trattato di Alberto Dürer*.

— Fascicolo II. Pag. 120.

LUIGI MANZONI: *Per l'arte di pinger su vetro in Perugia nel secolo XI*. — Dal finestrone a vetri colorati del 1411 in San Domenico di Perugia, l'A. prende le mosse per discorrere dell'arte di dipingere vetri a Perugia, trattando prima di tutto di quel frate Bartholomeus de Perusia che nell'iscrizione è detto autore del finestrone.

Documenti pubblicati dal M. ci fanno conoscere Benedetto Bonfigli come pittore su vetro.

L'A. crede però che fra Bartolomeo da Perugia non sia stato l'autore del finestrone che vediamo ora in San Domenico, ma di altro anteriore e che a quello conservato abbiano lavorato Benedetto Bonfigli e Neri da Monte.

Da ultimo l'A. parla specialmente di don Francesco Barone e Neri da Monte, pittori da vetro.

*Zeitschrift für bildende Kunst*. Gennaio 1903. Pag. 86.

F. PHILIPPI: *Il ritratto di Federico II*. — L'A. crede che non possano dirsi ritratti di Federico quelli dov'è

rappresentato barbuto, e sostiene che l'imperatore usava di radersi la barba.

Per affermare ciò dice che il ritratto di Federico non deve cercarsi sulle monete d'oro che non portano che una effigie convenzionale d'imperatore, ma sui suggelli.

Egli ne pubblica perciò due; il più antico, che è da porsi fra il 1215 ed il 1216, come opera fatta sul basso Reno; il più recente, tra il 1221 ed il 1222, come opera italiana. L'imperatore vi è raffigurato giovane e coi soli baffi.

— Marzo 1903. Pag. 143.

ERNST POLACZEK: *Due autoritratti di Nicola Pisano*. — L'A. crede di averli trovati fra le sculture che ornano i pulpiti di Nicola a Pisa e a Siena.

Nella scena della *Presentazione al tempio* del pulpito di Siena il vecchio sbarbato dietro a Giuseppe, e che sta volto quasi di profilo, sarebbe Nicola. L'A. nota ch'egli è vestito diversamente da tutti gli altri personaggi dei rilievi. In altra figura più giovane, anche dietro a Giuseppe, nella *Presentazione* nel battistero pisano l'A. crede di riconoscere nuovamente Nicola.

— Pag. 147.

ERNST STEINMANN: *Michele Marini; un contributo alla storia della scultura del Rinascimento a Roma*. — Lo Steinmann ricostruisce a questo modo la vita e l'opera di Nicola Marini da Fiesole, a Roma. Venuto a Roma nell'ultimo decennio del secolo XV cominciò a lavorarvi con le sculture della cappella Maffei a Santa Maria sopra Minerva, fra cui il celebre *San Sebastiano*, e con la tomba di Filippo della Valle nell'Aracoeli.

Nel 1503 ebbe commissione di costruire il grande monumento sepolcrale per Lorenzo Cibo in San Cosimato. Nel 1505 scolpì gli ornamenti per la cappella Ponzetti in Santa Maria della Pace. Ultima sua opera è il sepolcro dell'arcivescovo di York nel collegio inglese di Roma.

*Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen*. Volume XXIII, 1902. Pag. 3.

CORNEL VON FABRICZY: *Novità intorno all'arco trionfale di Alfonso I*. — L'A. pone in relazione il Pietro da Como, di cui poco tempo fa si è trovata un'iscrizione su di una porta da lui edificata a Solmona nel 1348, col costruttore dell'arco d'Alfonso a Napoli, Pietro di Giovanni da Como.

Quanto alla lettera conservata nell'archivio di Stato di Ragusa, in cui re Alfonso chiede ai rettori di quella città di potere avere ai suoi servizi maestro Pietro da Como, l'A. la crede non del 1452 ma del 1454, tanto più che sappiamo sicuramente che Pietro nel 1455 si trovava a Napoli.

Se le ipotesi del Dr. Fabriczy potessero, come egli desidera, trovare conferma in un esame della lettera



d'Alfonso dell'archivio di Ragusa, cosa ora impossibile per la scortesia del direttore di quell'archivio, si risolverebbe la questione se Pietro di Giovanni da Como e Pietro da Milano sono una o due persone.

Nella cronologia della vita di Pietro da Milano c'era una lacuna di tre anni e cioè fra la morte di Alfonso I, nel 27 giugno 1458 e l'anno 1461. L'A. ha trovato nell'archivio di Stato di Firenze un documento che serve ad empirie questo vuoto. Secondo questa carta Pietro da Milano, agli 11 di maggio del 1459, stringe un contratto per il trasporto di marmi dalla Avenza a Palermo, dove è chiaro che Pietro, con altri artefici pure nominati nel documento, dovette lavorare alla chiesa di San Domenico, di San Francesco, ecc., di cui si sa che vi furono fatti lavori proprio in quel tempo.

L'A. viene in seguito a parlare di varie sculture dell'arco trionfale di Alfonso I.

FEDERICO HERMANIN.

JULIUS VON SCHLOSSER: *Zur Kenntnis der Künstlerischen Ueberlieferung in späten Mittelalter*. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Band XXIII, Heft 5, Wien, 1903.

Il von Schlosser continua i suoi studi sui codici illustrati del tardo medio evo, che ci hanno conservato tanti cicli di rappresentazioni morali e filosofiche, costituenti non piccola parte della tradizione artistica medievale e moderna. È qui studiata, in un foglio miniato della biblioteca di Corte a Vienna, in una tavoletta della galleria di Schleissheim e in parecchi libri di incisioni della fine del Quattrocento, tutta una raccolta illustrata di simboli e allegorie intorno alla verginità di Maria. Composta verso la fine del secolo xv, da Francesco von Retz, tale raccolta non si è diffusa, a quello che sembra, fuori dei paesi tedeschi.

Di maggiore interesse per noi, benchè manifestamente opera di un artista tedesco, è un libretto del Museo di Corte a Vienna, formato da piccole tavolette che portano diseguate, entro quadratelli, faccie di santi e tipi vari di uomini e di donne, non che parecchi animali, in modo che vi si trovano raccolti i principali modelli comunemente utili ad un pittore.

Il disegno non deriva da osservazioni naturali. L'artista probabilmente riproduceva preesistenti modelli con una dura e calligrafica precisione di segno che non piace; ma tuttavia con una forza di espressione così viva e una nettezza di contorni e un ombreggiare così fine delle carni, che, anche dalle riproduzioni, l'opera appare di non piccolo valore.

Innegabilmente, la scuola dei pittori veronesi della prima metà del xv secolo ha molti punti di contatto con cotali disegnatori tedeschi.

Il von Schlosser, a dimostrare la diffusione che ebbero in tutto il medio evo si fatti libri di modelli, oltre a parecchie figure del già noto libro di Villard de Honecort, riproduce alcune pagine di un codice della biblioteca di Corte a Vienna, dato da lui al principio del xiii secolo, contenente una specie di trattato enciclopedico con le raffigurazioni delle arti meccaniche in rapporto ai pianeti.

Nell'ultima parte della pubblicazione l'A. entra in vivace polemica col sottoscritto per l'attribuzione a Giusto della cronaca figurata a disegni, posseduta dal Gabinetto delle stampe a Roma. Egli inizia la polemica ricordando i frammenti d'affresco scoperti sotto allo scialbo nella cappella degli Eremitani, ora dedicata alla Madonna di Loreto, e lamentandosi per la disgustosa lentezza della burocrazia italiana, in modo certo non perdonabile ad uno studioso che scrive nell'Annuario ufficiale austriaco. Non è lecito far confronti in un periodico scientifico del modo di procedere delle cose, ora e al tempo della dominazione austriaca; e noi, benchè tratti dall'A. in polemica, non vogliamo imitarlo. Sdegniamo anzi di fare confronti, perchè in Italia, nonostante gli errori commessi e le disgrazie sofferte, c'è l'opera di una forza, che val più de' mille fiorini annui ch'erano dati alle Commissioni di Padova per la manutenzione de' monumenti; è quella forza che anima Padova a tutelare il patrimonio delle patrie idealità, i monumenti della vita cittadina. Poi che il signor von Schlosser non sa di quella forza, e non ricorda quella contraria che portava in esilio a Vienna i fiori della bellezza nostra, noi passiamo oltre, per fermarci alla questione: *il codice del gabinetto delle stampe di Roma è veramente di Giusto?* No, dice l'A., perchè Giusto Menabuoi è un trecentista in ritardo, che, come il Cennini, lasciò la Toscana per il settentrione: un ultimo continuatore de' giotteschi, e sul quale, come ci mostra il quadro di Londra, ben poco influi il progresso dello stile della scuola veronese. Anche i frammenti scoperti nella cappella ci mostrano il giottesco di poco progredito. Nel libro detto di Giusto c'è l'umanista che copia: i trecentisti riflettono in altro modo col loro spirito l'impressione delle opere antiche.

Rispondiamo: il trittico dipinto da Giusto, ora esposto nella National Gallery di Londra è dell'anno 1367. Non avendo noi altro mezzo per riconoscere se nei trent'anni che Giusto visse ancora a Padova la sua maniera abbia subito modificazioni al contatto di un'arte così progressiva com'era la veronese imperante a Padova, possiamo dire che Giusto fu un trecentista in ritardo? Non conviene affermare mai più di quanto è possibile, in un caso come questo in cui le cognizioni intorno a un artista si limitano a un'opera della sua giovinezza. E s'aggiunga che Giusto venuto in fama, ne' tempi in cui l'Altichiero e l'Avanzi grandeggiavano a Padova, non deve certo essere giudicato alla stregua dello stile di un suo primo quadro. Im-

immaginare che sullo scorcio del Trecento, a Padova, un artista continui a stampare le sue forme prime, si racchiuda nella convenzione dello stile della sua giovinezza, è poco verosimile, e lo è meno poi, quando si pensi che Giusto lascio nella cappella di Sant'Agostino un'opera ricordata, esaltata dallo Scardeone, dal Savonarola, dal Michiel, ecc. I frammenti scoperti, dice l'A., ci mostrano il giottesco alquanto progredito. Dunque Giusto non è da giudicarsi alla stregua del quadretto del 1367; e i due frammenti stessi ci mostrano il maestro ben più largo e grandioso che non ci appaia a Londra. Ma, lasciando a parte questo giudizio che potrebbe parer soggettivo, non prestandosi quei frammenti, per la loro condizione, a un confronto sicuro, veniamo alla particolarità della imitazione dell'antico che si riscontra in alcuni disegni di Giusto.

C'è in essi, dice l'A., l'umanista che copia. No, c'è un artista di valore che ritrae un bassorilievo neo-attico co' suoi mezzi raffinati, ma anche con le sue deficienze nel disegno. Veda il signor von Schlosser come sono disegnate le estremità delle figure copiate dall'antico, le grosse dita senza nodi, segnate calligraficamente; e ci dica se un quattrocentista del tempo di Andrea del Castagno le avrebbe fatte a quel modo. Se il von Schlosser invece di ragionare astrattamente, avesse messo gli occhi con ogni attenzione su i disegni di Giusto avrebbe veduto forme nuove tra forme arcaiche così da non ingiovanir di troppo i disegni stessi.

Che i trecentisti abbiano riflessa in altro modo la impressione delle opere antiche è vero; ma si noti che i disegni di Giusto sarebbero degli ultimi anni del secolo XIV, all'alba cioè di una vita nuova, quando le forme giottesche cadono in disuso, e a Padova, con i fratelli delle Masegne, con l'Avanzi e l'Altichiero si inizia una nuova ricerca della verità della vita.

Si aggiunga che Giusto con la sua punta d'argento e con la sua penna fine ha dimostrato già nel codice la sua potenza a ritrarre uomini e cose: perchè non avrebbe potuto segnare con giustezza il corpo d'una figura quale gli si presentava nel marmo innanzi agli occhi? Nel parallelismo de' tratti, ne' capelli, nelle pieghe cadenti a spira ne' contorni, nelle estremità poco mobili, c'è il trecentista che pure avendo imparato molto e sapendo vedere, non si libera da tutte le convenzioni, dalle inveterate abitudini della mano. Non è un umanista che copia, ma un artista sullo scorcio del Trecento che interpreta l'antico, senza dimenticare la sua propria maniera. Vedasi come disegna la testa di HARHVS coi capelli cadenti, come se fossero raccolti in una reticella, e con il lungo sopracciglio dell'occhio mandorlato, e con il naso curvo e il mento tondo. Sono i lineamenti che troviamo in altre teste delle figure del codice, e che non corrispondono a quelli del modello antico copiato dall'artista. Certamente, ragionando senza studiare addentro lo stile di un'opera d'arte, e non sentendo la bellezza straordi-

naria dei disegni del codice, così da crederli derivati dal debole Leonardo da Besozzo, non si può giudicarli e classificarli.

L'A., che era caduto in un gravissimo errore, cioè a credere evidente la relazione di brutte miniature, le quali non seppe neppure determinare secondo il luogo d'origine, con gli affreschi padovani di Giusto; e che anzi scriveva: « *Der enge Zusammenhang zwischen den Paduaner Fresken des Giusto... und den Miniaturblättern in Wien und Florenz ist augenscheinlich* », mi accusa di aver messo in relazione con quegli affreschi disegni veramente belli e grandi che mi vanto d'aver scoperto. E poi si lamenta di non essere stato inteso, di avergli io fatto affermare cose non dette mai, e cioè che quelle brutte miniature di cui sopra, fossero copie o i modelli di Giusto. Il signor von Schlosser certamente non ha letto bene quanto scrissi circa la ipotesi ch'egli fece di aver ritrovata la copia degli affreschi di Giusto nelle miniature di Vienna e di Firenze. E sì che a pag. 7 del suo estratto scriveva: « *Es ist ein ganz besonderer Glücksfall, dass nicht nur die ausführliche Beschreibung Schedel's auf uns gekommen ist, sondern dass sich sogar die Composition des grössten und bedeutendsten Theiles der Fresken Giusto's erhalten hat* ». Dunque, se per il signor von Schlosser era una felicità di aver ritrovato non solo le descrizioni dello Schedel, ma anche le composizioni delle più grandi e importanti parti degli affreschi di Giusto, noi dovevamo ritenere che le brutte miniature, che riproducevano, secondo lui, le composizioni degli affreschi di Giusto, fossero per il von Schlosser delle copie, imperfette sì, ma copie. Altrimenti in che consisteva il vanto, la felicità del signor von Schlosser? Il fatto ha dimostrato che le brutte miniature non riproducevano neppure le composizioni di Giusto. E il von Schlosser corre alla difesa scrivendo, inesattamente, contrariamente al vero, che io gli ho fatto dire che le miniature sieno copie, oppure gli studi di Giusto. E veramente non ho scritto così. Probabilmente l'A. ha frainteso: a pag. 375, vol. IV de *Le Gallerie nazionali italiane*, osservai che erroneamente Julius von Schlosser suppose che entrambi i codicetti miniati appartenessero alla meridionale piuttosto che all'alta Italia, mentre che essi sembrano affini nell'arte a Niccolò da Bologna. Quindi, senza più riferirmi alle ipotesi del signor von Schlosser, scrissi: « *Nè può credersi che le miniature de' due codici, o il prototipo da cui forse derivarono, servissero d'esemplare agli affreschi di Giusto, perchè esse si dimostrano a evidenza una forma compendiata, riassuntiva, scorretta de' disegni nostri* ». Il signor von Schlosser che aveva ammesso la stretta relazione tra gli affreschi e le miniature ha ritenuto a lui dedicata quell'osservazione.

In fondo poteva prenderla come sua, senza notare che io gli ho fatto dire cose non affermate mai. Avrebbe fatto meglio a confessare il suo errore, perdonabile in un lavoro accurato, degno, dotto, come il suo.



Non aveva saputo essere indovino; le relazioni tra gli affreschi nascosti e le miniature erano ben poco strette. La scoperta del codice de' disegni bellissimi del Gabinetto nazionale delle stampe mandò in fumo le sue ipotesi. Perchè volere negare almeno che le relazioni di essi con gli affreschi sono assai più strette delle povere miniature di cui sopra? L'affresco della *Prudenza*, che apparve fuori dallo scialbo, mostra egli dice che il disegno del cosiddetto libro di Giusto non concorda con esso: vi sono mutamenti nel modo di atteggiare la figura, nel nimbo messo nell'affresco invece de la corona.

Sempre così: si crede da certuni che l'artista, fatto un disegno, debba riprodurlo tale e quale, senza una variante.

Invece lo studio dei disegni dimostra proprio che l'artista non si stanca di apportare modificazioni al suo primitivo concetto, che anzi il disegno serve solo a dinotare la genesi d'un'opera d'arte. Quando si guardi al frammento della *Prudenza*, senza preconcetti, e lo si confronti col disegno della stessa figura nel codice della Galleria Nazionale di Roma, si vedrà che sul gran cerchio a mezzo il petto si disegnano similmente le spalle. Così l'altro frammento, che dovrebbe essere quello della *Carità*, mostra, come nel disegno, partire di mezzo allo scollo il manto in due linee ad angolo quasi retto. Abbiamo già osservato, del resto, che ne' disegni del nostro codice, tanto le *Virtù* che le *Arti liberali*, dovevano essere probabilmente riprodotte da un modello più antico. E difatti, come abbiamo detto pubblicando intero il nostro codice (volume V de *Le Gallerie nazionali italiane*), il modello è nel Museo Condé a Chantilly, il modello che oggi ci addita Julius von Schlosser. *Nihil sub sole novi*, potremo dirgli. E in ogni modo siamo giunti entrambi a ritrovare il modello degli affreschi e di parte dei disegni del codice del Gabinetto romano delle stampe: noi a prova delle nostre supposizioni, lui a prova contraria delle sue.

Risposto a questa questione, studiamo l'altra: *è il libro di Giusto del Gabinetto delle stampe in Roma un libro di schizzi?* O non è invece composto come un trattato? Che avevano a fare in un libro di schizzi le poesie e le citazioni di Sant'Agostino? Tutto mostra che il disegnatore si atteneva a un programma non suo. Il preteso libro di Giusto è una compilazione nella quale sono uniti vari elementi, e cioè a due cicli d'immagini tolte da' più antichi codici sono uniti pochi studi originari. Quei due cicli d'immagini sono tratti dalla cronaca di Leonardo da Besozzo, ora in proprietà Crespi a Milano, e dal manoscritto di Chantilly.

Rispondiamo: che il libro del Gabinetto di stampe sia un libro di schizzi è evidente. Nel diritto dei fogli il maestro imitò, e lo avevamo supposto; nel verso, no. È curiosa la domanda, che avessero a fare in un libro di schizzi le poesie e le citazioni di Sant'Agostino. Il

trecentista che metteva la parola MARMO a schiarimento di uno de' suoi disegni, poteva bene ripetere poesie e citazioni a spiegazione d'immagini allegoriche. Nel verso de' disegni, c'è una varietà di cose e una variabilità d'intenti che ci persuade come il libro sia un complesso di studi e di ricerche, nel quale l'artista s'abbandona al suo talento inventivo e imitativo. Abbiamo già osservato che, tra i personaggi della storia biblica e profana, si trovano studi di un sarcofago, teste di fanciulle, di giovani, di vecchi intorno all'immagine d'un santo col falco in pugno; figure di cavalieri senza scritta alcuna e solo disegnati a punta di argento, riproduzioni in tre parti d'un bassorilievo neo-attico; e infine che la cronologia de' personaggi, che dovrebbero comporre la cronaca figurata, è trascurata nel libro. Il confronto che abbiamo fatto col libro di Leonardo da Bisuccio o da Besozzo, recuperato in Germania dal signor Benigno Crespi di Milano, nel quale l'ordine delle figure è rigoroso, e la data è costantemente indicata a piè di ciascuna, ci ha sempre più persuasi della differenza che passa tra il nostro libro originale di disegni e quella copia. Eppure il signor von Schlosser, che non deve aver fatto il confronto, suppone che quei deboli disegni colorati di Leonardo da Besozzo abbiano originato i finissimi del codice di Roma, il che non sarà ammesso da chiunque abbia un paio d'occhi in testa.

E finiamo la polemica, con la terza questione: *a quale data può risalire il libro di Giusto?* La forma delle armature non usate ai tempi di Giusto, morto nel 1397, i bracciali e le spalliere ne' suoi disegni appartenenti a un periodo posteriore al 1430, lasciano ascrivere il libro alla prima metà del '400. Non sono possibili prima di Donatello. E poi c'è nel libro la figura di Tamerlano morto nel 1405.

Rispondiamo: noi non possiamo vedere nel fatto le linee assolute che è piaciuto di trarre dall'A. e dal Wendelin Boeheim sulla forma delle armature; non sappiamo fare la distinzione loro tra le fogge d'armatura dalla fine del secolo xiv ai primi decenni del xv. La storia delle arti minori è ben lungi dal potere assegnare la data all'apparizione di una nuova forma, ben lungi dall'accettare quanto scrive von Schlosser che in fatto di armature la fine del xiv e il principio del xv sieno recisamente divisi. In quanto poi alla figura di Tamerlano, che reca la data 1395, una data anteriore alla sua morte avvenuta nel 1405, noi abbiamo osservato che quel personaggio è il meno antico di tutti quelli ritratti nel codice, e che ne compie il ciclo. La data del 1395, apposta all'immagine di Tamerlano, ancora in vita, e supposto non più nel novero dei vivi, segna, abbiamo detto, il limite massimo di tempo a cui si possa giungere nell'assegnare la data al nostro codice. Tamerlano era a Giusto più prossimo degli altri, nell'anno di grazia 1395; e quindi il codice è, con probabilità, prossimo a quell'anno. Leo-

nardo da Besozzo che attinse o dal codice o da un'opera svoltasi da questo, lasciò nella sua copia la data del 1395.

Resterebbe ora da studiare se, come abbiamo supposto, la cronaca figurata fosse dipinta da Giusto nella cappella degli Eremitani.

La frase dello Scardeone, a proposito di quella cappella, lasciò luogo alla supposizione. Speriamo che le ricerche sotto lo scialbo ci tolgano ogni incertezza. Ma quel che importa, e che Julius von Schlosser non dice o non sente, si è che il codice della Galleria Nazionale in Roma è una vera opera d'arte, un libro di schizzi e di studi pieni di freschezza, ricchi di ricerche, così sicuri nel segno da farci pensare a un artista promotore della nuova maniera quattrocentesca. Che sia di Giusto lascian supporre e la corrispondenza delle scritte del diritto dei fogli con le iscrizioni lette dallo Schedel nel secolo xv sugli affreschi di Giusto stesso a Padova, e infine anche alcune parole venete che si ritrovano nel nostro quaderno, contrariamente a quanto scrive l'A. che in quelle parole troverebbe ragione per toglierlo a Giusto. Nel 1367 questi era ad Arquà in quel di Padova, e fece colà il quadro ora a Londra, e nel quale già il von Schlosser vorrebbe vedere l'influsso della scuola veronese. Troppo presto per vederlo a quel tempo! E troppo strano è che si faccia meraviglia di trovare qualche parola di sapor veneziano in un codice di un toscano vissuto per così lungo tempo a Padova. A proposito di questi influssi locali, l'A., nel quadro di Londra, li cercava sul principio della carriera artistica di Giusto; mentre nel linguaggio non avrebbe voluto ammetterli neppure alla fine della sua carriera. Così sottilizzando non si cerca la verità.

ADOLFO VENTURI.

*Archivio storico italiano*, 1902. Dispensa II. Pag. 508.

C. DE FABRICZY: *Nicolò di Pietro Lamberti di Arezzo. Nuovi appunti sulla vita e sulle opere del maestro*. — Lo Schmarsow attribui a Nicolò d'Arezzo, parecchi anni fa, la statua di San Luca che era un tempo nel tabernacolo dell'arte de' giudici e dei notai in Or San Michele e che presentemente si trova al Bargello. Ora il De Fabriczy pubblica un documento dell'archivio di Stato di Firenze, il quale prova la giustezza dell'attribuzione e ci informa che il maestro eseguì il lavoro tra il 1404 e il 1406. Dà in luce inoltre un documento dell'Archivio di Stato di Lucca dal quale risulta che l'artista nel 1419 dirigeva i lavori di decorazione della metà superiore della facciata della chiesa di San Marco, in seguito ai danni cagionati dall'incendio del 1419. Tale documento viene a confermare le congetture che il Paoletti aveva avanzato sopra altre notizie d'archivio.

Chiude la comunicazione del Fabriczy il prospetto cronologico della vita e delle opere del maestro e del figlio di lui, Piero di Nicolò. Vedi a proposito di Piero

quanto scrive il Reymond in fine al suo articolo pubblicato nel presente fascicolo de *L'Arte*.

*Archivio storico siciliano*. Anno XXVII, fascicolo III-IV.

Il prof. Salvatore Romano scrive di Giovanni Matera, scultore trapanese, fiorito verso il principio del secolo xviii e ora quasi dimenticato. L'A., fondandosi su documenti d'archivio, ci dà alcune notizie biografiche dell'artista e richiama l'attenzione sopra una serie d'opere di lui che si conserva nel Museo nazionale di Monaco di Baviera.

*Bullettino senese di storia patria*. Anno IX, fasc. I. Pag. 79.

P. Rossi pubblica una conferenza intorno al Pinturicchio a Siena da lui tenuta nel marzo dello scorso anno nella R. Accademia dei Rozzi. L'A. fa rilevare il carattere dell'arte del Pinturicchio ed il posto che occupano gli affreschi della Libreria del duomo nella storia dell'arte del Rinascimento. Ricorda la questione agitata intorno alla supposta partecipazione di Raffaello all'opera e accetta l'opinione secondo la quale il giovane Urbinate avrebbe soltanto aiutato il Pinturicchio nel disegnare i cartoni di alcune storie, a ridurre gli schizzi di lui in forma migliore e in maggior formato. Scagiona quindi il maestro dall'accusa di mancanza di religiosità nelle sue opere, dimostrando come esse rappresentino le tendenze caratteristiche del suo tempo. Chiude accennando all'influenza che gli affreschi della Libreria dovettero esercitare sull'arte senese del Cinquecento, sul Sodoma, su Baldassare Peruzzi e sfatando col Milanesi il racconto del Vasari, che parlando del Pinturicchio uomo, lo dipinse vanaglorioso, presuntuoso, maligno.

— Fascicolo II.

Questo fascicolo è dedicato quasi intieramente a Francesco di Giorgio Martini, nell'occasione della commemorazione del IV centenario della morte dell'artista (17 agosto 1502).

Nel primo studio F. Donati traccia la biografia del maestro delineando l'operosità artistica di lui specialmente a Siena. Segue E. Rocchi che studia Francesco di Giorgio come ingegnere militare e artigiere, mettendone in rilievo l'importanza dell'opera e dandoci, con quella particolare competenza che egli ha della materia, un'altra pagina interessante (altre già ne scrisse in un precedente fascicolo del *Bullettino*) per la storia dell'ingegneria militare italiana.

P. Rossi e A. Franchi si occupano di Francesco di Giorgio come pittore, accennano alla educazione artistica da lui ricevuta a Siena, ne analizzano brevemente lo stile e illustrano con diligenza — dandone anche discrete fotografie — le opere che si conservano a Siena, nella galleria di belle arti, nella chiesa di



San Domenico, nel Palazzo pubblico, ecc... In fine F. Bargagli Petrucci pubblica alcuni documenti (in parte già noti) intorno a Francesco di Giorgio, operaio delle acque e dei bottini della città.

— Pag. 239.

P. Lugano scrive degli affreschi del Sodoma nel refettorio del monastero di Sant'Anna in Caprena presso Pienza, eseguiti, contrariamente all'affermazione del Vasari, prima di quelli di Monte Oliveto, e già illustrati dal Frizzoni; accenna a qualche punto di riscontro tra queste due serie di pitture e lamenta che quelle di Sant'Anna non sieno tutelate come converrebbe.

— Fasc. III. Pag. 251.

L. ZDEKAUER: *La bottega d'un orefice del Dugento. Masro Pace di Valentino e i suoi lavori eseguiti per la sagrestia dei belli arredi*. — Dei lavori eseguiti in Siena da questo artista anteriormente al 1264, anno in cui fu chiamato a Pistoia, poco o nulla si conosce e scarse notizie trae intorno ad essi l'A. dai libri della Biccherna di Siena. Informazioni precise invece sono giunte fino a noi delle opere che maestro Pace, invitato dagli operai del duomo di Pistoia, eseguì colà per la sagrestia dei belli arredi: un grande calice d'oro del peso di oltre 22 libbre, tutto tempestato di pietre preziose, e un testavangelo<sup>1</sup> d'argento con figure in pieno rilievo, smalti e pietre preziose. Lo Zdekauer illustra, con l'aiuto delle carte dell'opera di San Iacopo, questi due oggetti che sembra non fossero i soli eseguiti dall'artista a Pistoia, e dà qualche notizia relativa alle condizioni dell'arte dell'oreficeria in questa città durante il secolo XIII.

*Cronache della civiltà elleno-latina*. Anno I, n. 22. Roma, 15 febbraio 1903. Pag. 209.

A. Venturi dà notizia di un codice della biblioteca chigiana (F. VII, 159) contenente una copia bizantina del secolo XV del famoso erbario di Dioscoride conservato a Vienna. Il volume chigiano è di grande interesse, perchè prova ancora una volta come i codici dei bassi tempi restassero i prototipi dell'arte orientale e mostra lo spirito col quale l'arte del secolo XV sapeva interpretare le miniature antiche. Il Venturi riservandosi di istituire un confronto particolareggiato tra l'originale e la copia, afferma, intanto, che le miniature di quest'ultima palesano maggiore semplicità, movimento e verità.

*Emporium*. Vol. XVI, n. 94. Bergamo, ottobre 1902. Pag. 256.

EFISIO AITELLI: *L'esposizione quadriennale di belle arti in Torino* (con 20 illustrazioni).

<sup>1</sup> Testavangelo sembra sinonimo di *cartagloria* «per la quale oggi s'intende quella cartella che si pone sull'altare, in cui è stampato il *Gloria in excelsis Deo* e le altre preci della messa».

— Pag. 271.

G. Frizzoni riproduce e illustra alcune opere poco note di G. B. Tiepolo: una gran tela con santi e la Vergine in gloria della chiesa parrocchiale di Rovetta in Val Seriana; un *primo pensiero* per la decorazione di un soffitto, nel museo Poldi Pezzoli; un soffitto dell'oratorio di Santa Maria della Purità a Udine; uno schizzo col *Trionfo d'Apollo* nella R. Galleria di Stoccarda; un grande affresco con le *Nozze dell'imperatore Federico I con Beatrice di Borgogna* nel palazzo reale di Würzburg; infine un abbozzo di piccole dimensioni, *La morte di Didone*, di proprietà del principe di Joussouppoff di Pietroburgo.

— N. 95. Novembre 1902. Pag. 331.

P. BUSCHMANN: *L'esposizione dei primitivi fiamminghi a Bruges* (con 27 illustrazioni).

— Pag. 359.

S. Mesnil offre le riproduzioni di numerose tombe fiorentine dei secoli XIV, XV e XVI, facendo notare come il concetto della tomba, il motivo architettonico, le decorazioni di essa vadano modificandosi e svolgendosi durante il Rinascimento.

— N. 96. Dicembre 1902. Pag. 411.

VITTORIO PICA: *Artisti contemporanei: Albert Baertsoen* (con 13 illustrazioni).

— Pag. 447.

P. Molmenti parla brevemente del libro di Cesare Augusto Levi: *Le collezioni veneziane d'antichità e di arte dal secolo XIV ai nostri giorni*, e ricorda alcune importanti raccolte di libri, di armi e di opere d'arte in antiche famiglie veneziane.

— Pag. 456.

A. Jahn Rusconi illustra con molte riproduzioni la mole Adriana e i lavori che nel corso dei secoli la trasformarono.

— Pag. 477.

Si danno le fotografie di parecchie delle opere d'arte della collezione Arrigoni venduta all'asta pubblica in Milano.

— Volume XVII, n. 97. Gennaio 1902. Pag. 3.

ROMUALDO PANTINI: *Artisti contemporanei: Giovanni Fattori* (con 25 illustrazioni).

— Pag. 24.

Francesco Malaguzzi Valeri scrive del riordinamento della pinacoteca di Brera e delle nuove opere onde in questi ultimi anni il grande istituto si è arricchito.

Non mi fermerò a passarle in rassegna poichè dei nuovi acquisti o almeno dei principali è stato sempre dato conto, a volta a volta, ai lettori dell'*Arte* nei corrieri di Lombardia.

Numerose riproduzioni accompagnano l'interessante articolo del Malaguzzi.

— N. 98. Febbraio 1903. Pag. 83.

U. M. V.: *Arti li contemporanei: Boleslas Biegas* (con 15 illustrazioni).

— Pag. 98.

Vittorio Pica, servendosi di un recente volume di Virgilio Jorz, «acuta e profonda opera di critica d'arte e di storia aneddotica», ci delinea, condensando or questo or quel capitolo, la fisionomia dei più caratteristici pittori del Settecento: Boucher, Watteau, Chardin, Greuze, Prud'hon, dei quali riproduce alcune delle più note pitture insieme con altre di Van Loo, Lancret, Pater, ecc.

*Marzocco*. Anno VIII, n. 52. Firenze, 28 dicembre 1902.

ALESSANDRO CHIAPPELLI: *Pel ritrovamento di un antico ritratto di Dante*.

L'A. ritiene che la figura indicata dal Mesnil nel gruppo degli eletti nel *Giudizio* dell'Orcagna della cappella Strozzi in Santa Maria Novella, non ci presenti l'immagine di Dante e che questa debba essere cercata nel *Paradiso*, dello stesso maestro, nella stessa cappella. Egli la ravvisa in una figura che è a sinistra di chi guarda, sopra la danza delle donne elette. I tratti fisionomici concordano con quelli di Dante offerti dal Codice riccardiano e con la descrizione lasciata dal Boccaccio.

Secondo l'A., nei due personaggi rappresentati presso il poeta sarebbero forse da riconoscere il Petrarca e Cino da Pistoia.

*Miscellanea d'arte*. Anno I, n. 1. Firenze, gennaio 1903. Pag. 1.

J. B. Supino estrae da un quaderno di conti del monastero delle Campora, fuori porta Romana a Firenze, alcune notizie relative alla cappella fatta costruire e abbellire da Piero di Francesco Pugliese dal 1479 al 1491. Il documento permette di fissare anteriormente al 1486 la data della *Visione di San Bernardo* dipinta da Filippino per quella cappella.

— Pag. 4.

M. Raymond scrive della porta della cappella Strozzi in Santa Trinita, nella quale appaiono le prime forme del Rinascimento.

— Pag. 11.

P. Nerino Ferri mostra come il disegno degli Uffizi, attribuito a Michelangelo e rappresentante l'insieme del primitivo progetto del Buonarroti per il monumento di Giulio II, sia un *ricordo* di Aristotile da Sangallo.

— N. 2. Febbraio 1903. Pag. 25.

E. CALZINI: *Francesco di Simone Ferrucci a Forlì*. — L'A. dà anch'egli al maestro il busto di Pino III Ordelaffi del Museo di Forlì e ritiene che a lui debbano essere attribuiti la parte ornamentale delle finestre a bifore e alcuni capitelli del portico del palazzo comunale.

— Pag. 32.

J. Mesnil nega che nel *Paradiso* dell'Orcagna in Santa Maria Novella si trovi il ritratto di Dante e conferma ciò che scrisse tre anni fa, che il ritratto del poeta si vede nel *Giudizio universale* della cappella Strozzi nella stessa chiesa.

— N. 3. Marzo 1903. Pag. 41.

J. B. Supino attribuisce a Daniele da Volterra il piccolo gruppo in bronzo della Galleria degli Uffizi, un tempo assegnato a Michelangelo, poi a Giambologna; avendo osservato l'analogia che esiste tra il gruppo stesso e uno consimile che figura nel quadro del Ricciarelli, la *Strage degli innocenti*, conservato agli Uffizi.

— Pag. 43.

J. Mesnil pubblica un documento relativo ai famosi quadri con le *Virtù* della Galleria degli Uffizi, provenienti dal tribunale della *Mercanzia*.

— Pag. 49.

P. Papa trae dall'archivio di casa Frescobaldi alcune note che dimostrano come Donatello abitasse dal 1421 al 1426 una casa del Fondaccio di Santo Spirito dei Frescobaldi stessi.

— N. 4. Aprile 1903. Pag. 57.

G. Poggi, sulla scorta dei documenti della chiesa di San Bartolomeo di Monte Oliveto (anticamente Santa Maria del Castagno), scrive in breve della chiesa e del monastero, un tempo ricchi di opere d'arte, da cui pervennero agli Uffizi la tavola (n. 41) di Lorenzo Monaco e la famosa *Annunciazione* attribuita a Leonardo, e alla Galleria antica e moderna la *Resurrezione* di Raffaellino del Garbo.

— Pag. 67.

C. de Fabriczy pubblica alcune notizie d'archivio relative a sculture in legno di Baccio da Montelupo non ricordate dal Vasari.



*Napoli Nobilissima*. Vol. XI, fasc. X. Ottobre 1902. Pag. 147.

P. Piccirilli descrive alcune opere d'arte conservate a Ortucchio, piccolo paese nel territorio dei Marsi. Ricorda il castello ancora abbastanza bene conservato e si ferma a illustrare un trittico del secolo xv con l'*Annunciazione*, la *Natività* e l'*Adorazione dei Magi*, opera di Giovanni da Sulmona, firmata e datata del 1435. Notevole anche la piccola chiesa di Sant'Oronte, che presenta avanzi di opere di diverse età, tra cui importanti un bel portale del secolo xii e alcuni affreschi della fine del secolo xv.

— Pag. 154.

G. Cosenza continua, e termina poi nel fascicolo di dicembre, il suo studio sul pittore Giuseppe Bonito.

— Pag. 158.

*Don Ferrante* pubblica due inventari della quadreria dei principi d'Avellino (composta di opere di artisti dal secolo xvii in poi), di cui non si sa dove in maggior parte sia passata.

— Fasc. XI. Novembre 1902. Pag. 161.

V. Spinazzola termina d'illustrare i monumenti di pittura e scultura lasciati dal Seicento nella Certosa di San Martino.

L'A. restituisce a Pietro Bernini un gruppo rappresentante la Vergine, Gesù e San Giovanni, che il Fraschetti riconobbe dello stile di questo artista, ma che attribui, sviato da un documento, a Antonio Perasco.

— Fasc. XII. Dicembre 1902. Pag. 180.

G. B. Guarini osserva che l'iscrizione: «... ROGERIUS MELFIE CAMPANARVM FECIT HAS IANVAS...» che si trova sulla porta di bronzo del mausoleo di Boemondo, non può significare che l'autore Ruggero era di Amalfi in Campania; la forma *Melfie* e non *Malfie*, ci allontana da Amalfi e ci fa pensare a Melfi in Basilicata. Il *campanarum* sarebbe un appellativo del nome, a ricordo dell'arte esercitata dal maestro di fonditore di campane, e l'iscrizione perciò suonerebbe: *Ruggero delle campane, di Melfi*.

*Nuova Antologia*. 1° Luglio 1902.

G. Giovannoni recensisce favorevolmente il volume del Rivoira: *Le origini dell'architettura lombarda*.

— 1° Agosto 1902.

I. M. PALMARINI: «*Amor sacro e amor profano*» o la «*Fonte d'Ardena*»? — L'A. si sforza di dimostrare che il famosissimo quadro di Tiziano nella Galleria Borghese è una figurazione allegorica della Fonte d'Ardena descritta dal Bojardo e dall'Ariosto, che da esso fu dipinto per commissione di Alfonso I d'Este

e che nelle due figure di donna è rappresentata Laura Dianti, favorita, poi moglie, del duca.

— 1° Febbraio 1903.

A. Venturi rende conto dell'esposizione dei primitivi fiamminghi tenuta a Bruges la scorsa estate.

*Rassegna bibliografica dell'arte italiana*. Anno V, n. 7-9. Ascoli Piceno, 1902. Pag. 117.

Si pubblica il discorso su Leonardo tenuto da G. Mazzatinti a Cesanatico, nell'agosto scorso, inaugurandosi colà una lapide in memoria di una visita fatta a quel porto dal maestro sommo nel 1502.

— Pag. 130.

B. Vignola dà conto brevemente dello studio di Fritz Schumacher su Leon Battista Alberti.

— Pag. 134.

G. Abbruzzetti ricorda altri quadri di Lorenzo Lotto esistenti in Iesi: La *Vergine col Bambino*, San *Giuseppe* e San *Girolamo* nella pinacoteca comunale, la *Visitazione*, anch'essa nella pinacoteca, un ritratto in casa Grizi.

— Pag. 138.

E. Scatassa comunica qualche notizia relativa a Francesco Maria Baldini, scultore urbinato del secolo xvi, e pubblica documenti d'archivio relativi a due lavori di lui: una statua della Vergine, commessagli dallo Studio d'Urbino, e un bassorilievo di bronzo con la *Resurrezione*, per la Compagnia della Grotta.

— N. 10-12. Pag. 173.

E. Mauceri indica un atto notarile del 1479, mediante il quale il pittore Guglielmo De Pisaro si obbligava di dipingere per la chiesa di San Giacomo la Marina in Palermo una tavola d'altare al modo stesso delle altre quattro da lui eseguite per la Cattedrale. Tutte ci erano ignote e nessuna è giunta fino a noi: forse le tavole della Cattedrale sono da identificare con quelle, anch'esse oggi perdute, che furono in epoca tarda assegnate a Tommaso de Vigilia. Il M. indica anche un atto del 1498, col quale a un altro pittore siciliano, Riccardo Quartararo, era commessa una tela con la Vergine circondata da santi, per il convento di S. Francesco in Collesano.

— Pag. 177.

C. Grigioni pubblica alcune notizie archivistiche di scarsa importanza intorno ai diversi rami della famiglia di Marco Palmezzani e altre di maggiore interesse relative al maestro stesso. Da un passo dell'atto di divisione tra Marco e i fratelli, rogato il 30 maggio 1495, sembra al Grigioni si possa congetturare con fondamento che il Palmezzano ebbe a dimorare per un certo tempo in Venezia.

*Rassegna d'arte*. Anno II, n. 11-12. Milano, novembre-dicembre 1902. Pag. 161.

O. GARDELLA *I campanili di Ravenna*. — L'A. cerca di dimostrare come abbiano torto coloro che sostengono essere stati i campanili di Ravenna elevati contemporaneamente alle chiese nei secoli v e vi. Non mi fermerò a lungo a riferire i suoi argomenti poiché un lungo articolo su tale complessa questione vedrà la luce nel prossimo fascicolo de *L'Arte*.

— Pag. 168.

C. JOCELYN FOULKES: *Cenni su Vincenzo Foppa*. — L'A. riproduce e illustra una *Pieta* del Foppa ora nel deposito della Galleria di Berlino, un tempo nella chiesa di S. Pietro in Gessate; dà inoltre alcune interessanti notizie intorno al maestro e nega che sia esistito Vincenzo Foppa il giovine. L'unico maestro di tal nome non morì nel 1492, ma dopo il 1510.

— Pag. 175.

F. Setti dà qualche notizia intorno all'antichissima torre del Zirone a Vicenza e di lavori eseguiti per rafforzarla.

— Pag. 176.

F. MALAGUZZI VALERI: *Un'opera scomparsa di artisti lombardi per il Duomo di Reggio Emilia*. — L'opera era una tribuna decorata nel 1464-65 da maestro Martino di Ambrogio di Ponzone da Milano e maestro Ambrogio del quondam Giovanni Mantegazza da Milano, *incisores lapidum de marmore*, che non si sa dove sia andata a finire.

— Pag. 177.

U. Gnoli confuta l'opinione di I. M. Palmarini che il celeberrimo quadro di Tiziano nella Borghese raffiguri la Fonte d'Ardenna e accetta quella del Wickhoff, il quale volle vedere nelle figure del dipinto Venere che convince Medea a fuggire con Giasone.

— Pag. 183.

L. BELTRAMI: *L'antica casa dei Landriani in via Borgonovo a Milano*. — Fu attribuita al Bramante, ma il Beltrami ritiene che la costruzione risalga al principio del secolo xvi, quando il Bramante si era già allontanato da Milano.

— Pag. 185.

A. Ratti pubblica un documento per la storia del paliotto d'oro di Sant'Ambrogio.

— Pag. 187.

Documenti sull'arte cremonese pubblicati da F. Malaguzzi.

— Anno III, n. 1. Gennaio 1903. Pag. 1.

L. Beltrami illustra la serie dei medaglioni con i ritratti degli Sforza entrati recentemente nel Castello Sforzesco di Milano.

— Pag. 5.

C. De Fabriczy pubblica due lettere dell'Archivio di Stato di Firenze, che confermano come Giuliano da Sangallo facesse un progetto di palazzo per il duca di Milano, forse quello rappresentato nel folio 9 v del codice di disegni del Sangallo nella Biblioteca già Barberini.

— Pag. 6.

G. Sordini scrive di un antico edificio spoletino sul quale sorse una casa dell'opera del duomo nel secolo xv, un tempietto detto della *Mannadoro* nel secolo xvi. Detto edificio risale al secolo xiv e non fu terminato; l'A. ritiene che esso dovesse essere il palazzo della Signoria di Spoleto e che fosse incominciato a costruire da Pietro Piansani che governò per molti anni il Comune di Spoleto.

— Pag. 10.

E. Scatassa pubblica notizie d'archivio intorno a maestri lombardi nel ducato d'Urbino nei sec. xv-xvii.

— Pag. 12.

O. SCALVANTI: *L'antica immagine della Madonna delle Grazie nel duomo di Perugia*.

— Pag. 15.

Recensione del volume del BERENSON: *The study and criticism of italian art* (Favorevole).

ETTORE MODIGLIANI.

### Ancora il ciborio nella basilica di Sant'Ambrogio a Milano.

#### *Tyburium per ciborium?*

Sdegno di rispondere di nuovo a Luca Beltrami, perchè nell'accusarmi dimostra a evidenza uno scopo ben differente da quello lecito ad ogni studioso nella difesa del vero. Egli scrive le accuse stesse, in vario tono, a un tempo stesso, in parecchi giornali, sino negli opuscoli per nozze, perchè a lui importa non la ricerca della verità scientifica, ma bensì di divulgare insolenze. Mi rivolgo perciò al pubblico della *Perseveranza*, della *Rassegna d'Arte* e agli sposi gentili che furono nel loro giorno di nozze frastornati dal mio iracondo avversario, pregandoli a volere considerare come si giudichi dal trifauce cerbero, come e con quale fondamento sentenzi.

Il pubblico della *Perseveranza* avrà forse letto un articolo intitolato: *Un nuovo errore del prof. Venturi: Tyburium per ciborium?* E in sostanza è detto: in



venti anni di carriera mai io ho usato *tyburium* per *ciborium*; e così non è stata usata **mai** da chicchessia l'una parola per l'altra.

Ora, si noti bene, il documento riferito dal Puricelli, a proposito del *tiburio* di Sant'Ambrogio, è della fine del secolo XII; e prima e poi, sino a' tempi moderni, la parola *tyburium* è **sempre** stata usata come *ciborium*, e non in altro senso, e non secondo la interpretazione secentesca data dal Puricelli stesso.

Nel *Liber Pontificalis*, in *S. Symmacho PP.* (a. 498-514), I, p. 261 (Ed. Duchesne), leggesi:

« Hic fecit basilicam Sancti Andreae apostoli apud beatum Petri, ubi fecit *tiburium ex argento purissimo* ».

Notisi che il Duchesne cita qui le varianti de' manoscritti diversi del *Liber Pontificalis*, e invece di *tiburium* le parole: *tugurium*, *tiburinum*, *tigurium*, *liguriam*, *cyburium*.

Nello stesso libro, in *Honorio PP.* (a. 625-628), a pag. 323:

« Ornavit autem sepulcrum (di Sant'Agnese)... posuit desuper *cyburium aereum deauratum*, mire magnitudinis ». Le varianti ne' manoscritti diversi così suonano: *cyborium*, *cupurium*, *tegurium*.

Nello stesso libro, in *Sergio PP.* (a. 687-701), a pag. 375:

« Hic fecit ambonem et *cyburium* in basilica sanctorum Cosmae et Damiani ». Varianti de' mss: *cyborium*, *ciborium*, *tegurium*.

In idem: « Hic *cyburium* basilice Sancte Susanne, quod ante ligneum fuerat, ex marmore fecit ».

Nelle « *Gestis Aldricis Cenomann. episcopi* », di Aldrico, cappellano di Carlomagno, vescovo di Mans, morto li 7 di gennaio dell'anno 856 (vedi Baluzium, t. I, p. 89, n. XVII), si legge:

« Fecit *Tegurium*, quod et *ciborium nominatur*, super altare seniori ».

Nel « *Memoriale potestatum regiensium, gestorūque iis temporibus ab anno 1154 usque ad annum 1290* » di autore anonimo di Reggio, pubblicato da Antonio Muratori (vol. 8, *Rerum italicarum scriptores*) sotto l'anno MCCLXIX, è detto: « Et *tyburium* Ecclesiae majoris fuit levatum, videlicet illud quod est supra plateam ».

Queste e altre testimonianze fecero affermare al Du Cange, nel suo glossario della media e infima latinità, vol. VI, alla parola *tyburium*, e rimandando ai sinonimi *tegorium*, *tegurium* e *tigurium*: « Ita quidam Codd. ubi editus habet *ciborium* et *ciborium* quod unum idemque sonat: nam tegimen, et umbraculum *Ciborium* appellat Ordo Romanus, quod altare tegat ».

Gian Battista de' Rossi, in più che venti anni di carriera, e senza inciampicare, usò sempre *tiburio* per *ciborio* (Vedi: *La Capsetta argentea africana offerta al sommo pontefice Leone XIII, etc.*, Roma, 1899); e vedi quanto scrisse trentatré anni prima, nel vol. II della *Roma sotterranea*, p. 234, là dove dice: *tegu-*

*rium, quod et ciborium vocatur*; e nel volume III, di ventidue anni prima, e nel *Buttettino archeologico cristiano*, 1877, p. 102 e 1878, p. 115, dove è ripetuta l'appellazione di *tegurium sive ciborium*.

Dopo ciò, lascio agli onesti lettori della *Perseveranza*, della *Rassegna d'Arte* e ai gentili sposi di cui sopra, di trarre la conclusione sul modo come si giudica di storia dell'arte, di ricerche o di studi da un architetto d'ingiurie.

ADOLFO VENTURI.

9.

Pittura.

LANGTON DOUGLAS: *Fra Angelico*. London, George Bell and Sons, 1902.

È questa la seconda edizione dell'opera, che fu nel 1900 accolta con tanto favore, per essere stata composta con lungo studio e grande amore, da uno spirito indipendente dalle vecchie come dalle nuove formule della critica. L'A. ha cercato la verità con insistenza, studiando un tema che pareva esaurito, disegnando i contorni fisionomici del grandissimo pittore. In un primo capitolo ha trattato della primitiva vita del frate, scrivendo della sua terra nativa a Vicchio stesso, il che valse a tenere lontano l'A. dalle fantastiche descrizioni del Ruskin e a fargli correggere le asserzioni del Vasari, che attribui alla prima giovinezza dell'Angelico pitture, quali le tavolette del reliquario di San Marco, la *Incoronazione* del Louvre, l'*Annunciazione* di Cortona, ricche di qualità non proprie d'un esordiente. Chi fosse il maestro dell'Angelico l'A. non determina, perchè le cognizioni acquisite dalla scienza storica non sono sufficienti a determinarlo; ma bene egli segna le relazioni del maestro con le botteghe dei seguaci del Gaddi, con le scuole dei miniatori e principalmente con quella del convento camaldolese di S. M. degli Angeli, e infine con il gruppo dei giovani scultori che portarono a perfezione l'arte toscana nel quattrocento. Ad un tempo l'A. ci mostra il movimento delle idee religiose e filosofiche a Firenze, quando frate Giovanni col fratello suo si presentò al convento di Fiesole nell'anno 1407, e quando seguendo le sorti dell'Ordine, esulò a Cortona e a Foligno.

Il secondo capitolo tratta del primo periodo fiesolano del frate, che si stende dal 1409 al 1418; il terzo del secondo periodo che si chiude col 1436, quando la corporazione domenicana da Fiesole passa a Firenze in San Marco; il quarto del terzo periodo della vita dell'Angelico, dal 1436 al 1447, in questa fiorentina residenza; il quinto degli ultimi anni della vita del frate passati in gran parte a Roma.

Nel primo periodo fiesolano, o periodo gotico dell'artista, l'A. si prova di classificare or questa or quell'opera, rilevando le molte qualità proprie dei miniatori che in esse si riscontrano; e convien dire che l'A. ha

dimostrato una grande ingegnosa e moltissimo acume nei confronti. Nel secondo periodo fiesolano, o di transizione, l'A. designa il progresso dell'artista, che acquistò una forma più libera, una piena conoscenza della natura e delle antiche forme della bellezza; nel terzo periodo studia lo sviluppo e la maturità dello stile di Beato Angelico, finché questi venne a Roma a dare un saggio eterno di sé negli affreschi della cappella Nicolina. In quest'ultima parte, ci sia permesso di esprimere al degno studioso un desiderio: avremmo voluto una distinzione meno assoluta e più particolareggiata tra l'opera di Beato Angelico e quella di Benozzo Gozzoli che gli fu di aiuto. Una ricerca minuta, specialmente nelle qualità coloristiche tanto differenti del Beato Angelico e di Benozzo, avrebbero aiutato la distinzione. E non deve sorprendere che Benozzo, sotto la direzione del maestro, si mostri superiore a sé stesso, meglio disegnato e più nobile artista. Lasciato a sé, Benozzo perdette quell'elezione della forma che ancora trovava sotto la guida dell'Angelico, e seguendone le tracce. Anche prima degli affreschi di Montefalco, si può trovare un termine di confronto per distinguere l'opera di Benozzo Gozzoli, intendendo le teste delle fasce che girano intorno ai costoloni delle volte della cappella compiuta dal Signorelli a Orvieto. Non ci sembra giusto escludere, come fa l'A., l'opera di Benozzo nella cappella Nicolina e quasi completamente a Orvieto.

Il volume ha alcune appendici sull'influsso esercitato da Fra Giovanni da Fiesole, sui libri corali di San Marco che il Wingenroth attribuì erroneamente al Beato Angelico, sulle forme architettoniche dell'*Annunciazione* di Cortona; e infine si chiude con alcuni documenti relativi all'artista e con un indice delle sue opere. Notiamo che l'A. ha giustamente escluso che si possa applicare il 1° documento, quello relativo all'*Annunciazione* eseguita per San Alessandro di Brescia, al quadro esistente in questa chiesa.

L'indice delle opere del Beato Angelico non è completo: manca ad esempio il delizioso tabernacolo posseduto dal conte Stroganoff a Roma. Ad ogni modo, l'indice, come tutto il resto del libro, è condotto con grande accuratezza e con esemplare diligenza.

La monografia è frutto di convinzioni serie e forti, ispirata da coscienza che si vuol render conto di tutto, impadronirsi con ogni sforzo del proprio campo di studi.

A. VENTURI.

WERNER WEISBACH: *Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance*. Bruno Cassirer, Berlin, MDCCCL.

La monografia del Werner Weisbach, dedicata a Francesco Pesellino è uno de' contributi meditati che

la più giovanile scienza tedesca ha offerto al Rinascimento italiano.

Pesellino e Pesello, la loro vita, le loro relazioni, le opere, l'ambiente, formano il programma del primo capitolo, a cui fa seguito nel secondo lo studio delle tendenze romantiche del primo Rinascimento nella vita, nella letteratura e nell'arte. L'erudizione dell'A., pronta a cogliere i nessi che esistettero tra la letteratura e l'arte, bene ci rappresenta il movimento delle idee che servirono di ispirazione all'artista fiorentino nel principio del quattrocento, e gli suggerirono i motivi della decorazione de' cassoni nuziali e dei deschi da parto.

Così ben preparato lo studio biografico e iconografico, l'A. passa in rassegna le opere del Pesellino con bibliche e leggendarie rappresentazioni; la predella per la cappella de' Medici (parte a Firenze nell'Accademia di Belle Arti e parte al Louvre); le altre per gli altari in San Marco di Firenze e in Perugia (e queste, a dire il vero, ci sembrano proprie dell'Angelico più che del Pesellino), le tavolette con la leggenda di San Silvestro, nel palazzo Doria a Roma; l'altra col miracolo di Santo Zenobio, nella collezione di Rodolfo Kann a Parigi (opera attribuita a Benozzo Gozzoli, che servì invece, come dimostra l'A., di modello al Gozzoli per un quadro di casa Alessandri a Firenze).

Oltre questi quadri, l'A. classifica come del Pesellino il disegno del *Presepe* nel Louvre, il *San Girolamo* della Galleria di Altenburg, già ascritto interamente a Filippo Lippi, l'*Annunciazione* del Museo Poldi Pezzoli assegnata al Ghirlandaio, il quadro di altare eseguito per la Santissima Trinità di Pistoia, del quale facevano parte e la *Trinità* ora nella National Gallery, e il frammento della predella nella collezione Gelli a Pistoia.

Seguono a queste opere le Madonne nella raccolta del duca d'Aumale a Chantilly e nella collezione Hainauer a Berlino, a Dorchester House e a Firenze negli Uffizi (gabinetto dei disegni); e infine la rappresentazione de' *Trionfi* del Petrarca, della *Storia di David*, delle *Arti liberali* e delle *Virtù*: i cassoni con le rappresentazioni de' *Trionfi* sono ora a Boston nella collezione Gardner, quelli con la *Storia di Davide*, già nel palazzo Torrigiani in Firenze, sono ora a Lockinge House; le due tavole di cassoni con le *Arti liberali* e le *Virtù* dalla collezione Toscanelli passarono a Vienna presso Ludwig Wittgenstein. Chiude la rassegna il piccolo quadro del Pesellino nella raccolta Morelli a Bergamo, che è una scena di un giudizio.

Compiuta l'analisi di tutte queste opere, l'A. esamina l'evoluzione artistica e le caratteristiche del Pesellino, riassumendo le sue impressioni e i suoi studi, e generalizzandoli con sicurezza. Infine in un'appendice l'A. fornisce un'indicazione diligente de' seguaci di Pesellino, di Piero di Lorenzo da Prato e di maestri che colorirono cassoni a mo' di quelli da lui ese-



guiti; e per ultimo pubblica il documento importantissimo sull'altare di Pistoia dell' 20 settembre 1457, quello stesso in cui è parola di Piero di Lorenzo e di Zanobi, compagni per un triennio, dall'anno 1453, a Francesco Pesellino nell'arte del disegno.

Con quest'opera Werner Weisbach si è messo tra i ricercatori più diligenti ed acuti, come tra i più geniali, perchè la ricerca stilistica non gli fa dimenticare il valore estetico ed iconografico delle opere d'arte.

Guardando all'argomento e al significato delle pitture da lui illustrate, l'A. è riuscito a lumeggiare un periodo romantico della vita italiana nel nostro bel quattrocento, e a far meglio risaltare sul gaio ed elegante sfondo di Toscana il dolce Pesellino.

A. VENTURI.

CESARE FACCIO: *Giovan Antonio Bazzi*. Vercelli, Gallardi e Ugo, editori, 1902.

Ad onorare la città nativa, il colonnello Cesare Faccio ha pensato di raccogliere e di ordinare in un volume quanto negli ultimi tempi è stato pubblicato sul Sodoma. Nella prefazione l'A. premette di seguire nelle indagini critiche il Morelli e il Frizzoni: sotto tal guida egli procede sicuro, sì che l'unica attribuzione inesatta è quella fatta al Sodoma del quadro evidentemente di fattura leonardesca dell'Accademia di Brera: *La Vergine col Divin Figlio*. Nel resto un lavoro che corrisponde allo scopo prefissosi dal Faccio; dovuto a persona estranea agli studi storici dell'arte, è pur scritto con amore, in uno stile che, forse, sente un po' troppo del panegirico. Ciò che talvolta fa uscir l'A. dal retto sentiero; così a pag. 99, rammentando il documento pubblicato dal Milanese che fissa al novembre 1513 il principio dei lavori alla casa dei Bardi, esclama che a quell'epoca il Bazzi non era stato ancora soprannominato Sodoma; mentre poi, a pag. 111, pubblica egli stesso la notizia che fra i cavalli registrati dal notaro Della Grammatica per il palio dello stesso anno 1513 si legge: *Soddome, Unus equus morellus...*; *Soddome, Unus equus teardus moscatius*, ecc. Nel complesso però, è opera che rivela buone intenzioni, non del tutto indegna del maestro vercellese.

V. L.

10.

#### Scultura.

J. B. SUPINO: *L'incoronazione di Ferdinando d'Aragona: gruppo in marmo di Benedetto da Maiano nel Museo Nazionale del Bargello*. Firenze, B. Seeber, 1903.

Crediamo non debba sfuggire agli studiosi della scultura fiorentina questo breve opuscolo sul noto gruppo attribuito dal Reymond a un artista del Trecento e

dallo Schmarsow a Luca Della Robbia. Il Supino dimostra con serio procedimento storico (le condizioni di questa scultura non permettono a sufficienza di concludere dai caratteri stilistici) che il gruppo rappresenta l'incoronazione di Ferdinando d'Aragona (1459) ed è uno di quelli che Benedetto da Maiano fu incaricato di scolpire verso il 1485 per l'arco di porta Capuana.

a. r.

13.

#### Arti grafiche.

FRANCESCO NOVATI: *Il « Fior di battaglia » di Maestro Fiore dei Liberi da Premariacco*. — Testo inedito del MCCCCX. — Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, MCMII.

Con questo bellissimo volume il prof. Francesco Novati inizia una sua *Collezione di codici manoscritti e stampati con miniature e disegni riprodotti a fac-simile*, e ci dà un saggio eloquentissimo della bontà del metodo di completa e razionale riproduzione ed illustrazione di antichi codici che egli, dopo lunga esperienza, ha divisato di seguire nella collezione alla quale ha dato il suo nome. Difficile sarebbe desiderare di meglio.

Il codice è riprodotto interamente, carta per carta, sia in tavole staccate, sia nel dritto e nel rovescio dei fogli, come nell'originale. Alla carta è stato dato un soffuso colore gialliccio che bene imita la pergamena e così l'illusione di avere avanti un vero codice antico è, si può dire, completa. Questo trattato di scherma è molto importante, perchè precede di circa un secolo tutti gli altri libri intorno ai quali si discuteva per provare o negare la precedenza nel tempo della scuola italiana di scherma. Alla riproduzione va innanzi uno studio intorno all'autore, al contenuto, all'importanza dell'opera; seguono la trascrizione del testo, lo studio grammaticale e i glossari.

Come bellezza di disegni il codice riprodotto non è molto pregevole, benchè in tutte quelle figure di lottatori, di armati e di cavalli vi sia un certo gusto, un certo sapore di verità, un accurato studio di rendere con tutta evidenza il movimento, il colpo che si descrive. Giustamente l'A. ha pensato che il disegnatore derivi dalla grande scuola dell'Altichiero veronese e con buonissimo consiglio ha riprodotto nella prefazione il disegno a penna del Museo britannico, attribuito all'Altichiero, dove sono figurati parecchi scontri d'uomini a piedi e a cavallo con mosse piene di verità e di destrezza. I nostri grandi artisti devono avere studiato di scherma non solo come spettatori alle giostre cortesi e ai fatti d'arme, ma anche, io credo, esaminando qualcuno di simili trattati dove la varietà dei colpi e delle mosse era meglio distinta e già fermata graficamente. Bello sarebbe poter dimostrare quanto tale studio si estendesse e quanto giovasse all'arte.

Forse le più belle e monumentali opere che figuravano l'attaglia, i famosi cartoni che il Vinci e il Buonarroti lavorarono a gara per la sala del Consiglio di Firenze, più non esistono, ma dalle descrizioni che ne fa il Vasari possiamo conoscere quanta varietà di colpi vi avessero studiato i due grandi artisti.

Non pochi codici delle nostre biblioteche e delle straniere attendono una riproduzione ed uno studio come quelli di cui ora ci ha dato esempio il prof. Novati. La storia del costume in Italia si potrà scrivere con solidi fondamenti di verità, solo quando un buon numero di ben scelti codici sarà degnamente pubblicato.

G. FOGOLARI.

GIULIO BARIOLA. *Gabinetto nazionale delle stampe in Roma. Quaderno di disegni del principio del secolo XV di un maestro dell'Italia settentrionale*. (Estratto da *Le Gallerie nazionali italiane*. Per cura del Ministero della pubblica istruzione. Volume V). Roma, 1902.

Questo prezioso codice ch'è entrato da pochissimi anni nel Gabinetto nazionale delle stampe in Roma, consta di 30 carte recanti su ambo le faccie schizzi, abbozzi e studi di un gentile artista che vi rivela tutta la finezza e la minuzia di un miniatore o di un orafo. La maggior

parte dei disegni, che sono tutti a punta d'argento con sottili tocchi di bianco e lievi velature ad acquarello, sono studi per le storie della vita di Sant'Antonio abate, ma con queste storie si alternano numerose scene del vecchio e del nuovo Testamento e disegni d'animali e episodi di caccia e scene della vita del tempo.

Il dott. Bariola che ha studiato con amore il codice e qui lo descrive accuratamente carta per carta, chiarendo ogni rappresentazione, si addentra nell'esame delle peculiarità stilistiche che i disegni presentano e dalla forma delle architetture, che appaiono spesso nel quaderno nei fondi delle scene o come studi isolati, dal modo di concepire le rappresentazioni, anche quelle religiose, come scene della vita cavalleresca e cortigiana, dal naturalismo onde sono improntati gli episodi, in ispecie quelli di caccia, è tratto ad assegnare i disegni ad un maestro di scuola veronese dei primi anni del '400 e forse anche della fine del '300. Con ciò l'A., che desidera giustamente procedere cauto, non vuole asserire senz'altro che debba trattarsi di un artista veronese, precursore del Pisanello, ma di un maestro che seguiva in tutto la corrente d'arte che ebbe per centro di irradiazione Verona e di là si diffuse rapidamente in regioni più o meno lontane. All'Italia settentrionale, però, dovette senza dubbio appartenere l'autore dei nostri disegni, come provano i caratteri delle figure, delle vesti, sopra tutto il gotico fioritissimo delle architetture, frequente nel nord d'Italia e segnatamente nel Veneto.

eff. m.



# MISCELLANEA

## SPIGOLATURE.

**Un bastone pastorale del tesoro della cattedrale di Treviso.** — Della copiosissima suppellettile di sacri arredi descritta negli antichi necrologi ed inventari della cattedrale trivigiana, solo una minima parte si conserva ancora nel vetusto gazofilacio. Tra i pochi oggetti di alto valore artistico sopravanzati alla lenta dispersione di quanto la pietà degli avi era venuta accumulando nel corso dei secoli, primeggia il bastone pastorale d'argento dorato, rimasto fin qui affatto ignoto ai cultori dell'arte; del quale siamo lieti di poter offrire una eccellente riproduzione da fotografie eseguite, col consenso dell'onorando Capitolo, dall'egregio tesoriere sac. Marco Cappello.

Una tradizione locale lo voleva offerto al Capitolo dal vescovo Zanetto che, morendo nel 1485, beneficiò largamente la cattedrale, cui lasciò fra l'altro il prezioso suo spoglio.

L'origine di questa che è pura leggenda, va attribuita alla rappresentazione del vescovo genuflesso con le mani giunte innanzi la Vergine ed il Bambino, nel mezzo della voluta del bastone, che presenta qualche analogia col gruppo marmoreo del vescovo, pure con le mani giunte, e d'un chierico tenente fra le mani un bastone pastorale di bronzo, genuflessi avanti il Dio Padre benedicente, sopra il sarcofago del vescovo Zanetto nel coro della cattedrale. Non si pose mente che la rappresentazione del vescovo genuflesso avanti la Vergine ed il divino Infante è un elemento decorativo che ricorre di frequente nelle volute dei bastoni pastorali dei secoli XIV e XV, e che d'altronde la figura giovanile e bene nutrita del vescovo del pastorale non poteva raffigurare frate Zanetto promosso vescovo in età senile, col corpo affranto dagli acciacchi ed il volto emaciato, quale si vede ritratto dallo scalpello di Pietro Lombardo sopra il sarcofago e quale lo stesso Zanetto si dava a conoscere nelle sue lettere a Sisto IV.<sup>1</sup>

La provenienza del pastorale risulta nel modo il più sicuro dall'inventario del tesoro della chiesa trivigiana, compilato nel 1427, essendo vescovo il domenicano Giovanni Benedetti di Venezia; trascritto nel grande libro segnato *A*, dell'archivio capitolare. La registrazione è la seguente: <sup>1</sup>

PASTORALE ARGENTEUM. — *Unus baculus Pastoralis sive pastorale, argenteum deauratum pulcrum cum Imagine beate Virginis et Imaginem Episcopi genuflectentis, divisum in quatuor frusta, quod est in una capsula de corio, et fuit d. ni fr. N. proximi preteriti Episcopi Tervisini.*

Più brevemente appare descritto nell'inventario redatto in tutta fretta nell'agosto 1511, quando, per timore del saccheggio per parte delle soldatesche nemiche ed un po' anche delle amiche, durante la guerra della lega di Cambrai, i pezzi più importanti del tesoro della cattedrale furono riposti in due casse per essere spediti in salvo a Venezia: « *un pastoral in quatro pezzi, zoe in vide (viti), de arzeno dora, in la so cassa de cuoro* ». <sup>2</sup>

Il vescovo ricordato nell'inventario del 1427 colla sola iniziale del nome, è frate Nicolò Beruti dell'ordine dei predicatori; il quale veramente non fu l'immediato predecessore di Giovanni Benedetti, essendo quest'ultimo stato preceduto, per non tener conto del decano Giovanni Muttoni eletto, ma non confermato, da frate Giacomo da Treviso (1409-1416) e questi alla sua volta da Lotto Gambacorta di Pisa (1394-1409) succeduto al Beruti. Non vi è dubbio che si tratti proprio del Beruti, sia perchè la iniziale del nome col titolo di *frate* non corrisponde ad altri che a lui, sia anche perchè nello stesso inventario poche linee sopra havvi quest'altra registrazione, ove il Beruti è nominato in tutte lettere come l'originario possessore di una mitra riccamente adorna di perle e di pietre pre-

<sup>1</sup> c. 187.

<sup>2</sup> G. BISCARO, *Note storico-artistiche sulla cattedrale di Treviso*, in *Nuovo Archivio veneto*, tomo XVII, parte II.

<sup>2</sup> Archivio notarile di Treviso, protocollo del notaio Gio. Pietro da Nogarè.



Bastone pastorale del secolo xiv - Treviso, Cattedrale  
(Fotografia del sac. M. Cappello)

ziose, chiusa, al pari del pastorale, in una cassa ricoperta di cuoio:<sup>1</sup>

MITRE. — *Una mitra que fuit domini fratris Nicolai Beruti pulchra margaritis et preciosa gemmis et auro, assignata alias per Ducalem Dominacionem Venetiarum, postquam amotus fuit dominus frater Nicolaus qui fuit ante nunc Episcopus Tervisinus. Cum una capsula pro dicta mitra, que capsula est de corio cum sculpturis armorum extra et clavatura.*

Non ci fu dato di determinare con certezza l'anno nel quale il Beruti ascese la cattedra trivigiana. L'ultima notizia certa del suo predecessore Pietro da Baone

è del settembre 1381, in cui conferì il feudo del vicedominato della chiesa trivigiana a Meladusio e Nicolò fu Vampo Tempesta, che aveva già investiti del feudo dell'avogaria il 22 maggio dello stesso anno.<sup>1</sup> Secondo il Bonifacio, Pietro da Baone sarebbe morto nel 1382; se così è, il Beruti sarebbe stato nominato sotto la signoria dei Carraresi, ciò che non dovette raccomandarlo molto ai Veneziani quando riebbe Treviso, nel dicembre 1388. La prima notizia positiva di lui è in un atto del 29 marzo 1389, col quale, essendo morti due Tempesta ultimi avogari senza lasciare legittima discendenza, il vescovo coll'intervento del podestà veneziano Vincenzo Querini conferì il feudo dell'avogaria ad Alteniero Azzoni fu Rizzolino e suoi discendenti maschi.<sup>2</sup> Nel 1394 il Beruti, venne trasferito a Massa Marittima, cedendo il posto a Lotto Gambacurti che già arcivescovo di Pisa, ne era stato cacciato dai Fiorentini, e da Massa passò nel 1404 ad Oristano in Sardegna.

Enotevole che nella registrazione del 1427 relativa alla ricca mitra già appartenente al Beruti, si accenna che la medesima era stata dal Senato di Venezia *assegnata* al capitolo della cattedrale, dopo che il Beruti era stato *rimosso* dal vescovado trivigiano; si può credere che eguale disposizione fosse stata presa dal Senato per il prezioso pastorale e che solo per brevità si sia ommesso di ripeterne la notizia nella relativa registrazione.

Un ulteriore argomento a pro della nostra induzione ci è dato dalla presenza nel pastorale di due stemmi cui è probabile corrispondessero le « *sculpture armorum* » che adornavano la « *capsa de corio* » della mitra; più ancora dal leone di San Marco disegnatevi in smalto rosso ben

quattro volte, che spiegherebbe l'intervento del Senato affinché i due preziosi oggetti rimanessero alla chiesa trivigiana; nel supposto che il Senato medesimo, direttamente o per mezzo del podestà di Treviso, avesse avuto qualche parte nella loro presentazione al vescovo.

Abbiamo detto al vescovo, senza aggiungere in particolare al Beruti; perocchè la storia delle trattative condotte dal Senato col suo predecessore Pietro da Baone nel 1380 sotto il dogado di Andrea Contarini

<sup>1</sup> Archivio capitolare, *Liber maximus*, c. 122.

<sup>2</sup> Nuova raccolta opuscoli. Calogerà, 1777, pag. 7. *Notizie di Altenieri e Jacopo degli Azzoni, ecc.* del can. RAMBALDO DEGLI AZZONI.

<sup>1</sup> Ibidem, c. 185.



perchè l'avogaria fosse data a Rizzolino Azzoni<sup>1</sup> e lo stemma antico dei Contarini che si alterna ai due lati della voluta con altro stemma del quale non siamo riusciti a determinare l'appartenenza, e coll'emblema della Repubblica, farebbero pensare che pastorale e mitra fossero stati predisposti, d'ordine del Senato, per il Baone, in ricompensa del servizio che da lui si pretendeva, e che, venuta meno la ragione di darlo a chi contro le incalzanti ed imperiose sollecitazioni del Senato aveva prima tergiversato e, dopo che Treviso si diede a Leopoldo d'Austria (maggio 1381), si era tosto affrettato a favorire i Tempesta invasi alla Repubblica, siano stati tratti a Venezia; finchè nel 1389 tornata Treviso sotto la dominazione di San Marco e resasi di bel nuovo vacante l'avogaria, per essersi il Beruti alla fine prestato a conferirla ad Alteniero Azzoni figlio di Rizzolino resosi nel frattempo defunto, il Senato avrà disposto che pastorale e mitra si presentassero allo stesso Beruti. Si comprende inoltre come, dovendo pochi anni dopo il Beruti lasciare Treviso, il Senato, ad insinuazione forse del Capitolo, gli abbia intimato di lasciare alla cattedrale i due oggetti che, più che alla sua persona, si era avuto in animo di offrire alla chiesa trivigiana.

Della mitra null'altro sappiamo all'infuori di quello che dicono i necrologi e gli inventari. Quanto al bastone pastorale, il medesimo è di così straordinaria bellezza che veramente avrebbe giustificato l'interesse del Senato perchè non andasse perduto per la città che dopo oltre sei anni di fortunate vicende si era di nuovo ricoverata fiduciosa sotto le grandi ali del veneto leone.

Misura metri 1.75 e si compone di quattro pezzi insieme collegati mediante viti; tre pezzi costituiscono l'asta di forma cilindrica, altrettanti anelli ne mascherano l'unione accrescendo per l'eleganza della loro forma, vaghezza ed euritmia alla linea. La superficie dell'asta è disegnata a figure romboidali, ornate, nel mezzo, dal giglio di Francia. Il pezzo superiore consta della *canbuto* o voluta e del sottoposto grande nodo in forma di edicola esagonale. La voluta è quasi circolare; la sua estremità rientrante nel vano e volta un po' all'insù, regge una piattaforma, sulla quale stanno, in piedi, la Vergine col Bambino in grembo e, ginocchioni avanti di essi, il vescovo con le mani giunte in atto di pregare. Un angelo con le ali spie-



Nodo di bastone pastorale del sec. XIV - Treviso, Cattedrale  
(Fotografia del sac. M. Cappello)

gate che coprono ambo i lati della voluta e col corpo piegato nel vano formato dall'estremità della stessa rientrante nel suo circolo, funge da cariatide. Un lungo tralcio con fogliame disposto capricciosamente copre la parte esterna della voluta da un capo all'altro; i due lati sono riccamente decorati a guisa di piastrelle di smalto a vari colori e ad oro ed argento con disegni geometrici e fogliami, nel mezzo dei quali si alternano i due stemmi e l'emblema di San Marco.

Sotto il prolungamento della voluta si sviluppa la grande edicola di forma quasi piramidale, a doppio ordine di nicchie. Il piano inferiore reca per ciascuno dei sei lati un arco trilobato racchiudente la figura di un santo d'argento dorato in alto rilievo. Le figure

<sup>1</sup> Nuova racc. op., 1777, pag. 7, *ul supra*.

sono tre, ripetute due volte: San Pietro, un secondo apostolo che non ha emblemi caratteristici e Sant'Agnese col mistico agnello fra la braccia. Nel piano di sopra altre sei nicchie più piccole delle inferiori, con la stessa figura di santo in ciascuna nicchia. Il fondo del doppio ordine di nicchie è dipinto in azzurro d'oltremare. L'edicola è decorata a pinacoli e lesene in stile archiacuto fiorito con foglioline arricciolate rampanti; la sua larga base poggia sopra il fogliame allargantesi, in forma di capitello, dall'anello terminale dell'asta.

Comunque sia delle nostre congetture intorno alle circostanze nelle quali il pastorale sarebbe stato prima offerto e poi tolto al vescovo Beruti, possiamo affermare con sicurezza ch'esso appartiene alla penultima decade del secolo XIV. Dobbiamo ora domandarci dove e da chi sia stato lavorato.

Le condizioni delle arti e delle industrie in Treviso per tutto il medioevo ed in particolare nella seconda metà del trecento ci autorizzano ad escludere che il

prezioso oggetto sia stato colà eseguito da artisti locali. I quotidiani rapporti di Treviso con la vicina Venezia, la sua dipendenza politica ed economica da questa città che per le sue grandi ricchezze attirava a sé da ogni parte gli artisti, e la notizia che abbiamo di molti casi durante i secoli XIV e XV, nei quali così per l'acquisto di arredi sacri, come per la costruzione di reliquiari e di sarcofaghi marmorei si fece capo a Venezia, inducono la convinzione che anche il pastorale del vescovo Beruti sia stato ordinato ed eseguito a Venezia.

Il materiale storico sulle arti in Venezia e segnatamente sugli orafi ed argentieri, nel secolo XIV, è ancora troppo scarso per poter avanzare qualche congettura circa l'artefice del pastorale.

Nelle varie sue parti troviamo elementi comuni ad altri bastoni pastorali dello stesso secolo. È notevole intanto che la rappresentazione del prelato genuflesso innanzi la Vergine ed il Divino Infante nel mezzo della voluta, compare con particolari presso che eguali nella

descrizione di una *crossa* d'argento dorato che fa parte dell'inventario del 1358 del tesoro dell'Abbazia di San Vittore in Marsiglia<sup>1</sup> e nella descrizione di un secondo pastorale d'argento dorato compreso nell'inventario del 1545 di Notre-Dame di Parigi;<sup>2</sup> con qualche variante la stessa rappresentazione si scorge in un terzo pastorale del secolo XIV, proveniente dall'Abbazia di San Benedetto Maggiore di Ferrara.<sup>3</sup>

Affinità ancor maggiori — meno che nel soggetto del gruppo raffigurato nell'interno della voluta — si ravvisano fra il bastone di Treviso e quello assai noto già spettante alla collezione Sollykoff,<sup>4</sup> splendido sag-

<sup>1</sup> GAY V., *Glossaire archéologique*, I. Sotto la voce: *Crosse*.

«1358. Unam magnam crossam argenteam desuper deauratam fractissam, habentes quatuor partes se conjungentes cum itvibus. Et in suprema parte infra curvitatē est ymago Beate Marie sedentis in cathedra tenentis filium in brachio sinistro; et coram ymagine Beate Marie predictae est ymago cuiusdam prelati flexis genibus super scabello et junctis manibus deprecantis et in fine curvatis est scutum de armis bone memorie d' Amalvini; item quasi in medio dicte partis sunt sex tabernaculi in circuitu, in quorum uno tabernaculo est ymago Beati Petri botida tenentis claves, ecc.».

<sup>2</sup> GAY V., *ibid*; «1545. Una *croce* d'argento dorato ed a smalti; in mezzo della *croce* è l'immagine della Vergine e di un vescovo in ginocchio avanti di essa».

<sup>3</sup> GAY, *ibid*.

<sup>4</sup> GAY, *ibid*.



Voluta di bastone pastorale del secolo XIV - Treviso, Cattedrale  
(Fotografia del sac. M. Cappello)



gio della oreficeria francese del secolo XIV. In entrambi sotto la voluta vi è un angelo con le ali spiegate che la sorregge; con la differenza che in quello Sollykoff viene raffigurato con le ginocchia alquanto piegate e con le mani in alto, mentre in quello di Treviso la posa, più originale ma meno graziosa, è di vera cariatide che, con la inflessione della schiena ad angolo retto sulle ginocchia, mostra di sostenere tutto il peso della voluta. In entrambi il nodo sotto la voluta ha la forma di un'edicola a sei lati, ciascuno di essi decorato da un'arcata racchiudente in rilievo una figura di santo; con la differenza che, mentre l'edicola del bastone di Treviso è a due ordini, quella del bastone Sollykoff è ad un ordine solo. È pure notevole che la decorazione a disegno romboidale del fusto cilindrico si ripete in entrambi; in luogo del giglio araldico di Francia del bastone Beruti, quello Sollykoff contiene un fiore a quattro foglie.

Tutte queste affinità e la presenza nel bastone di Treviso del giglio araldico francese fanno pensare ad influenze esercitate sul suo autore da modelli di argenteria ed oreficeria venuti di Francia. Ma le pur sensibili differenze dei due pastorali sia nella disposizione dell'edicola come anche nella curva della voluta e in tutti i particolari decorativi, dimostrano che non si può parlare d'altro che di una lontana influenza nella forma degli elementi principali onde il pastorale trivigiano è costituito. Nelle linee della voluta e dell'edicola e più ancora nei particolari decorativi il pastorale Sollykoff presenta a chiare note i caratteri dell'arte francese della seconda metà del trecento. Nel pastorale Beruti la voluta fa piegare l'asta in tondo fino dalla sua base che rimane sulla linea mediana del circolo; in quello Sollykoff invece l'asta continua rigidamente, assottigliandosi, fino quasi all'estremità superiore della voluta che ad essa si innesta sporgendo a guisa di grande uncino chiuso in sé stesso fuori della linea mediana; riproduce in questo particolare le forme tradizionali delle antiche *crosse* che si vedono raffigurate nei monumenti del secolo IX e di cui si conoscono alcuni notevoli esempi in avorio ed in metallo, già appartenenti alle collezioni Spitzer e Bouvier.

Del bastone trivigiano il tralcio col fogliame corre capricciosamente lungo la costa della voluta e presenta maggior vaghezza ed originalità della solita serie di foglioline arricciate che gira intorno alla voluta dell'altro. La linea piramidale dell'edicola nel primo serve a preparare abilmente il movimento della sovrastante voluta ed attenua l'impressione di pesantezza che lascia nelle massiccie sue proporzioni la torreggiante edicola del secondo. Infine il capitello a ricco fogliame che regge l'edicola del bastone Beruti contribuisce ad arrotondare la linea del corpo di mezzo, sostituente il nodo rotondo o poliangolare dei bastoni più antichi, ed è certo preferibile alla povera e disa-

dorna base sulla quale si erge l'edicola del bastone Sollykoff.

Ma quello che più di tutto presenta manifesti i caratteri dell'arte italiana più pura e, relativamente all'epoca, più progredita, è il gruppo nell'interno della voluta. Il genio dell'artista qui eccelle nel concetto cui evidentemente si è ispirato, di rendere percettibile anche a distanza la pietosa rappresentazione del gruppo, chiamando a far parte dell'intenso sentimento religioso e del godimento estetico ch'è capace di suscitare, anche la folla dei fedeli, cui potevano sfuggire le bellezze dei particolari decorativi dell'edicola e degli smalti luccicanti della voluta. Due figure campeggiano nel vuoto, l'una di fronte all'altra, in modo che i loro profili ne appaiono chiaramente delineati; il pio vescovo in ginocchio con le mani giunte protese innanzi fissa lo sguardo estatico e schiude le labbra in atto di fervorosa preghiera, la Vergine in piedi in attitudine serena e tranquilla contempla il supplicante e tiene fra le braccia il Bambino, il quale sorridente sporge in fuori come se si muovesse per rispondere alle preghiere del devoto. Sarebbe vano istituire particolareggiati raffronti col gruppo del pastorale Sollykoff che riempie quasi completamente la voluta e che per i suoi elementi faragginosi e per la nessuna individualità dei tipi raffigurati si può dire l'antitesi di quanto ci è dato ammirare nel pastorale Beruti.

Ma se in quest'ultimo la disposizione del gruppo è tale da ritenere largamente raggiunto lo scopo principale prefissosi dall'artista, di colpire l'immaginazione ed il sentimento della grande massa dei fedeli innanzi i quali il bastone era destinato ad essere portato nelle grandi solennità della Chiesa, la esecuzione delle figure gettate in argento e finite a bulino, segnatamente quella del vescovo, è quanto di più perfetto e di più artistico si riscontra nei capolavori degli orafi italiani della fine del secolo XIV.

Considerando la scultura veneziana dell'epoca e le opere di oreficeria anche posteriori che si conservano nel tesoro di San Marco e in altre chiese del Veneto, saremmo indotti a ravvisare nel pastorale Beruti la mano di qualche valente orafo toscano stabilitosi a Venezia, imbevuto delle tradizioni degli scultori della propria regione e specialmente della scuola pisana, i cui elementi caratteristici ci sembra riconoscere nei tratti, e nell'atteggiamento e nel panneggiare del vescovo e della Vergine.

Milano, aprile 1902.

GEROLAMO BISCARO.

**Il più antico quadro di Iacopo de' Barbari.** — Parecchi anni fa il sottoscritto fu invitato a esaminare presso l'ufficio d'esportazione a Napoli un quadro che si supponeva di Giacomo Barucco veneziano. A dire il vero, la denominazione non era tale da metter fiducia sull'utilità d'una visita, tuttavia, andato a Napoli, il

dipinto del bel Quattrocento dissipa ogni scrupolo: il nome di Barucco si era trovato nel dizionario per interpretare la iscrizione che così suona:

IACO . BAR . VIGEN  
NIS . P . 1495.

Dopo il 1495, invece del punto, ci è una mosca. L'artista, che si ispirava a Antonello da Messina, aveva messo, diremo così, un segno fiammingo alla fine della sua segnatura. *Iaco. Bar.* era Iacobus Barbarus, Iacopo de' Barbari, colui che insegnò all'atleta dell'arte germanica, a Alberto Dürer, la scienza delle proporzioni del corpo umano. Egli si è ritratto, probabilmente, guardandosi allo specchio; e si vede di tre quarti, vicino a un frate che si mostra di faccia, con una mano sopra un libro, e nell'altra il gesso per disegnare sopra una tavoletta di lavagna una figura geometrica. Chi sia il frate può facilmente indovinarsi: è Luca Pacioli, il maestro che diffuse i precetti di Pier della Francesca e le nozioni matematiche negli studi degli artisti del Rinascimento. Sul libro su cui tiene la mano Luca Pacioli, indicando la illustrazione della figura geometrica della lavagna, leggesi in testa alle pagine LIBER I XIII; a destra un altro libro chiuso da fermagli con la scritta LI . R . LVC . BUR., cioè il libro delle regole « De Divina Proportione » di Luca di Borgo San Sepolcro (*Luca Burgensis*). Sulla tavoletta dove il frate ha disegnato la figura geometrica leggesi il nome EVCLIDES, sotto a un cerchio entro cui è inscritto un triangolo, con un diametro che cade perpendicolare dall'apice sulla base e da essa sulla circonferenza. Dall'apice stesso parte un'altra linea, che s'arresta prima di cadere sul cerchio. Ed è questa la figura geometrica del libro XIII di Euclide, che è disegnata pure nel margine del libro che fra Luca tiene sottomano. Accanto c'è un calcolo:

478  
935  
621  
2034

Poi sul tavolo coperto di verde vi è un goniometro, un calamaio fuor della sua busta, la spugna per cancellare i segni di gesso dalla tavoletta; sul libro di Luca Pacioli un poliedro, sulla parete è appeso un prisma di cristallo che riflette in varie sue facce la vista esteriore, cioè un palazzo che s'erge sul cielo luminoso.

Questo quadro è di una grande importanza artistica e storica; artistica, perchè ci dà la nozione chiara dell'arte di Iacopo de' Barbari nell'inizio dell'arte sua, storica, perchè ci fornisce il ritratto del maestro della prospettiva in Italia e quello del diffonditore della scienza stessa in Germania. Quando si pensi che la

critica moderna ha confuso Iacopo de' Barbari con Lorenzo Lotto, il Solario ed altri, il quadro ci parrà una rivelazione.

A vent'anni Iacopo de' Barbari qui si manifesta ligio alla maniera di Antonello da Messina, ben differente dal pittore che convenzionalmente si era disegnato. E nella galleria napoletana, l'opera insigne, accanto al ritratto del vescovo Bernardo de' Rossi, già attribuito al Solario e a Iacopo de' Barbari (invece opera certa di Lorenzo Lotto) servirà di lezione a tutti coloro che, senza un punto di partenza sicuro, ricostruiscono a capriccio interi capitoli di storia dell'arte.

Iacopo de' Barbari in persona, nel fiore della giovinezza, è venuto a dar torto a' suoi biografi. Proviene il quadro da casa Rogadeo di Bitonto, donde passò nelle mani di Fairfax Murray di Londra, che lo cedette al Governo, il quale ha saputo questa volta dimostrare come la tenacia del volere possa più delle leggi, per conquistare al patrimonio artistico e storico della nazione ciò che poteva credersi irrimediabilmente perduto.

A. VENTURI.

#### Un affresco cimiteriale scoperto a Tripoli. —

A circa quattro chilometri da Tripoli, sulla via che conduce ai paesi di Ghirgares e Zeuzur, e propriamente nel villaggio di Tripoli vecchia che sorge sul luogo dell'antica Sabrata, distrutta dagli arabi invasori, son venute per caso in luce nello scorso mese alcune tombe di grande importanza.<sup>1</sup> Purtroppo non abbiamo su queste tombe notizie precise e sicure. Non sappiamo se siano isolate o se faccian parte di un cimitero, e non abbiamo alcuna notizia sulla natura dei vari oggetti, vasi e marni, rinvenuti nello scavo e che pare siano stati infranti o dispersi. Abbiamo solo la fotografia di uno dei loculi ornato di affreschi, la quale ci mostra l'importanza della scoperta e ci permette di fare alcune osservazioni di qualche interesse. Il loculo è rettilineo, a mensa, decorato all'esterno e allo interno di pitture. Sulla parete di fondo ornata di rose e di corone disciolte, genere di ornamentazione che ricorda molto da vicino quello delle catacombe romane, c'è nel mezzo in un tondo sostenuto da due donne il busto della defunta. Questa porta in capo la mitra che qui è l'unico indumento del capo, mentre la troviamo sempre coperta da un velo; e nella mano sinistra tiene il *volumen*. Sulla parete di destra è figurato dormente il genio della morte o del sonno, con la face riversa, e una palma allunga sopra di lui le sue

<sup>1</sup> Il primo a dar notizia della scoperta fu il comm. Nicola Lazzaro, il quale ne dette comunicazione al Congresso storico internazionale, ed ora ci favorisce la fotografia dell'affresco consentendoci di riprodurla e d'illustrarla ai lettori de *L'Arte*. Della sua cortesia gli rendiamo qui vivi ringraziamenti.





JACOPO DE' BARBARI: RITRATTO DELL'ARTISTA E DI FRA LUCA PACIOLI — Napoli, R. Pinacoteca  
(Fotografia Anderson)





larghe foglie. Sulla mensa del loculo si legge non so se dipinta o scolpita la iscrizione:

QUAE LEA IACET

All'esterno, al disopra del loculo, due putti volanti che hanno in mano rami di palma, sostengono un medaglione in cui si legge:

D. M. S.  
AELIA ARISUTH  
VIXIT ANNOS  
SEXAGINTA  
PLUS MINUS

Intorno alle lettere vi son ghirlande e palme. Ai lati del loculo stanno due servi sorreggenti candelabri con ceri accesi. Quello di sinistra è scomparso quasi interamente, l'altro meglio conservato veste una tunica ornata di *clavi* e *segmenta* ed ha sulla spalla un drappo, l'*orarium*. Inferiormente è rappresentata una scena di corse nel circo. A un'estremità sorge la meta composta di una base larga ed elevata su cui s'innalza un gruppo di tre colonnette simili a cipressi; forma consueta nella antichità classica. Gli aurighi che portano tuniche allacciate intorno al busto, e sul capo berretti di cuoio simili ad elmi, sferzano i cavalli, alcuni dei quali son caduti e vengono calpestati dalle quadrighe sopravvenienti. Dietro c'è un uomo a piedi che agita un vaso, e di cui vedremo dopo il significato; in alto rami di palma. Gli affreschi appartengono senza dubbio al secolo IV, come è facile dimostrare comparandoli a quelli di Roma. Le osservazioni paleografiche non ci possono in questo caso fornire un indizio a bastanza sicuro per la datazione, perchè l'epigrafe oltre ad essere dipinta e non incisa sulla pietra ha una grande fioritura ornamentale più propria delle iscrizioni su affreschi che delle epigrafi vere, e male si presta quindi ai confronti con le iscrizioni datate che conosciamo. Niente v'è che possa farci riconoscere con sicurezza che la tomba sia cristiana, tuttavia il carattere della iscrizione che è quello della scrittura cristiana epigrafica posteriore alla così detta capitale rustica, che troviamo ancora per tutto il secolo IV e l'affinità di stile che le pitture hanno specialmente nei motivi ornamentali con i dipinti cimiteriali romani, mi inclinano piuttosto a ritenerla cristiana. Le forme derivano dall'arte pagana come nelle pitture cristiane di Roma, ma si mostra nei tipi delle figure l'impronta locale, e come nella capsella argentea proveniente dalla Numidia, che si conserva nel Museo Cristiano della Biblioteca Vaticana, troviamo le pecore del tipo proprio della razza ovina dominante nella Tunisia, qui vediamo nei lunghi visi dalle grosse labbra sporgenti, dai capelli crespi e lanosi, i segni caratteristici dei popoli dell'Africa.

Una osservazione è da farsi riguardo ai candelabri

che figurano ai lati, sorretti dai servi. Il De Rossi<sup>1</sup> notò che la rappresentazione dei candelabri era molto usata nell'Africa e quasi fu propria di quella regione, ove se ne hanno esempi sparsi per le diverse province.<sup>2</sup> I candelabri nelle rappresentazioni che il De Rossi esaminò, « non sono effigiati in scene della vita terrena, nè come ardenti presso i sepolcri, ma nel paradiso ove le anime dei defunti atteggiate a preghiera sono accolte tra gli spiriti beati »; e quindi egli ne dedusse che non potessero in nessun modo essere reminiscenza puramente materiale dei *ceriolaria* accesi per rito religioso nei sepolcri e santuari dei martiri e nelle tombe dei fedeli, ma dovevano avere un significato simbolico; erano cioè « adoperati come simbolo della fede che illuminò al defunto la via dalla terra al cielo e alla gloria della patria suprema ».

Dal nostro dipinto in cui non c'è alcuna rappresentazione del paradiso, appare invece che i candelabri non sempre hanno, come volle il De Rossi, un valore simbolico, ma non sono altro se non la riproduzione materiale di quelli accesi dai cristiani, sulle tombe in segno di onore e di cui si son ritrovati molti esemplari in terra cotta a Tebessa in Numidia. (FARGES, *Récueil des notices de la société de Constantine*, XXIII, 1883-1884). Che il significato dei ceri sia appunto quello di onore e non altro mi sembra confermato dal fatto che li troviamo anche in certe rappresentazioni cristiane che non hanno alcun carattere religioso.<sup>3</sup> Quanto alla rappresentazione della corsa noto che nel cimitero di Trasone sulla via Salaria, in un arcosolio riprodotto dal Garrucci (*Storia*, II, tav. 68, 2) abbiamo figu-

<sup>1</sup> G. B. DE ROSSI, *La capsella argentea africana offerta al sommo pontefice Leone XIII dal card. Lavignerie arcivescovo di Cartagine*, Roma, 1889.

<sup>2</sup> Il martire effigiato sul coperchio della capsella argentea sopra ricordata, ha ai lati i candelabri. A Tabarca, nell'Africa proconsolare in un mosaico sepolcrale del IV secolo coll'iscrizione « Pelagius in pace » si vede il defunto orante tra fiori ed uccelli, cioè nel paradiso, e ai lati vi son due ceri ardenti infissi sopra peducci. In un altro è effigiata la defunta orante tra quattro colombe, simbolo degli spiriti beati, e due grandi ceri infissi su peducci a tre piedi. (VEDI ROHAULT DE FLEURY, *La Messe*, VI, pl. DXXIX). In Sfax, nella Bizacena, v'è su una tomba l'immagine della defunta orante, tra due ceri accesi. In Napoli nel cimitero di San Gaudioso, in un arcosolio del V secolo vi son candelabri sulla tomba del giovinetto Pascen-tius, rappresentato come orante in paradiso. (GARRUCCI, *Storia*, II, tav. 104, 2). Anche qui la provenienza è africana, essendo San Gaudioso vescovo esule dall'Africa per la persecuzione dei Vandali e rifugiatosi a Napoli. Nel cimitero di San Gennaro in Napoli tre arcosoli del V secolo hanno immagini di oranti tra candelabri e ceri (GARRUCCI, tav. 101, 1, 2; 102, 2). L'unico esempio di ceri che abbiamo a Roma in una iscrizione del Museo Laterano XIV, 44, appartiene con ogni probabilità alla tomba di una africana.

<sup>3</sup> In un sarcofago italiano di Tebessa (Numidia) vi son candelabri ai lati di una figura muliebre sedente in trono, che personifica Roma. Nel calendario dei figli di Costantino il Grande la donna personificante Alessandria d'Egitto sta tra due putti alati, ciascuno dei quali sostiene un candelabro con cero acceso. VEDI STRZYGOWSKI, *Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahr 354*, Berlin 1888, tav. V.

rate scene che si avvicinano alla nostra. Nella parete di fronte è il busto del defunto; ai lati son dipinti aurighi che stanno sulle loro quadrighe in atto di mostrare la palma della vittoria. In queste scene del circo il Garrucci vede un simbolo: la palma della vittoria è il premio celeste a chi ha passato degnamente la vita, secondo le parole di San Paolo nell'epistola a Timoteo (II, 4, 67). « Ho bene combattuto e sono arrivato alla metà della corsa mantenendomi fedele alle leggi divine; ora mi è riservata la corona delle buone opere ». Ma

mano destra un oggetto incerto che alcuni vollero una borsa. In quella figura che fu anche creduta femminile, l'Aringhi riconobbe una Vittoria, il Bottari la Primavera, e infine il Garrucci, sostenendo che l'oggetto recato in mano fosse un pesce indicò nel giovane Tobio che va correndo ad arrecare la luce al padre; e che si riconetterebbe alle figure degli aurighi, come simbolo della fede che dà luce ai passi di coloro che corrono la vita secondo le leggi divine. Ma l'ipotesi del Garrucci non ha alcun fondamento. L'og-



Tripoli Vecchia - Affresco cimiteriale del IV secolo

non è necessario ricorrere a sottigliezze di simboli per spiegar queste scene, nè supporle come fece il De-Rossi opere di pagani: esse si spiegano pensando che nel tempo in cui la religione cristiana era divenuta quasi ufficiale, molti pagani si convertivano solo per convenienza, conservando le proprie forme ed usanze, e mantenendo sui sepolcri, come era proprio dell'arte classica, le rappresentazioni comuni della vita privata e civile. Nel caso nostro potrebbe anche esser stata scelta questa scena virile ad indicare l'animo forte della defunta (*quae lea iacet*). Nella volta dell'arcosolio ora ricordato nel cimitero di Trasone v'è un tondo con dentro un giovane nudo che corre, e sostiene nella

getto tenuto dal giovane in corsa è, come avverte giustamente mons. Wilpert, un vaso o altro dono che si offriva ai vincitori della corsa. Ora l'affresco di Tripoli viene a confermare questa spiegazione, perchè in esso si vede chiaramente una figura virile che già abbiamo notata, che corre recando in mano un vaso, premio della vittoria, e lo agita in alto quasi ad incitare gli aurighi.

Speriamo che gli importanti dipinti siano conservati, e possibilmente, interessandosene le autorità consolari italiane di Tripoli, si continui lo scavo che potrebbe dare preziosi risultati.

ANTONIO MUÑOZ.



**L'abbazia di Sant'Antimo.** — Siamo certi, di far cosa gradita ai lettori di questa Rivista richiamando la loro attenzione sopra un interessante monumento architettonico del primo medio evo, che, per quanto

La contrada è piena di ricordi storici e di squisite impressioni artistiche. Quante memorie evocano i nomi di Buonconvento, Pienza — vera e immacolata figlia del Rinascimento — Torrenieri e Montalcino, ultimo



Interno della basilica di Sant'Antimo  
(Fotografia Alinari)

è a nostra conoscenza, non è stato ancora studiato come meriterebbe.

L'abbazia di Sant'Antimo sorge in una strettissima valle, quasi nascosta fra le colline, in quella parte della provincia senese che è chiusa dal monte Amiata. Passata l'Arbia che in un giorno memorando per la storia d'Italia *fu colorata in rosso*, ma che ora scorre fresca e mormorante fra le sue rive verdi e fiorite, si giunge, per Asciano, all'oasi ridente in mezzo a cui è San Quirico d'Orcia.

baluardo della libertà senese! In mezzo agli Appennini, in una regione deserta e selvaggia, ma piena di potente maestà è Monteoliveto.

Swomburne ha descritto con mirabile efficacia quel paesaggio che ha così pochi confronti:

« La terra è mesta e ricoperta — di fuoco fiammeggiante: la petrosa — aspra montagna ergesi fiera ed erta — e slanciata, d'ogni alito sdegnosa — alta o si sfalda in orridi scaglioni ».

L'abbazia di Sant'Antimo si crede eretta fino dai





Disegno attribuito a Timoteo della Vite  
Oxford, Collezione Taylor

tempi di Carlo Magno e la sua storia è quella di molti conventi benedettini.

Fino dai tempi di Ludovico Pio cominciano i privilegi a favore di quel tempio il cui patrimonio si estendeva su tutto il territorio tra i fiumi Ombrone, Orcia ed Asso oltre una parte di litorale e di paludi nella maremma. Nel secolo x la badia era così ricca che Lotario II nel 938 poteva assegnare a titolo di regalo nuziale alla bella Adelaide mille piedi (mansi) sul patrimonio ad essa appartenente.

Insieme con le grandi ricchezze territoriali l'abbazia acquistò ben presto le immunità giurisdizionali e riuscì a sottrarsi alla dipendenza vescovile mettendosi sotto l'immediata e diretta protezione della Sede Apostolica. Nel periodo imperiale e feudale gli abati di Sant'Antimo, col titolo di conti del sacro romano Impero esercitarono un potere quasi sovrano su tutto il ter-

ritorio di Montalcino e presero parte alle guerre, alle paci, alle alleanze come gli altri signori feudali.

Le medesime cause notissime che dappertutto altrove ridussero dapprima e poi abbattono il dominio temporale dei chierici, scemarono ed abbattono la potenza dei monaci di Sant'Antimo durata fino al cadere del secolo xiii. In questo stesso secolo si palesa anche qui quella rilassatezza della disciplina monastica che Dante fa lamentare da San Benedetto. Nel 1298 papa Bonifazio VIII si determinò a dare la badia a' Guglielmi nella speranza che questi compissero il miracolo di stabilirvi le antiche ed obliate virtù e sotto Guglielmi essa si mantenne sino al 1462 nella quale epoca fu soppressa da Pio II.

Testimone eloquente di tanti secoli di storia sopravvive ora la grandiosa rovina del nudo tempio.

Esso è diviso in tre navate assai svelte e lunghe, i cui archi a intero sesto sono sorretti da colonne sopra le quali corre una galleria con grandi finestre. Cosa veramente degna di attenzione per la storia dell'arte ci sembra il capitello di una delle colonne rappresentante Daniele nella fossa dei leoni.

Intorno alla tribuna fra un semicerchio di colonne sono gli altari; tutto lavoro a pietre di candido alabastro calcareo e di travertino del contiguo poggio di Castelnuovo.

Oltre lo stile architettonico conservasi un bel documento atto a provare che questo lavoro deve essere anteriore al 1118, epoca in cui fu scolpito, a caratteri romani, sulla predella dei gradini dell'altar maggiore e sulla colonna contigua alla tribuna, un istromento di donazione fatta da un conte Bernardo a favore del suo erede, e ciò allo scopo di rendere più solenne l'atto notariale stipulato poco innanzi in Montesindoli presso Siena. Di squisito lavoro sono le due porte l'una di fianco, l'altra di facciata: quest'ultima fatta l'anno 1292 e ricca di fregi e di ornamenti.

L'abbazia di Sant'Antimo non ha ancora trovato il suo illustratore. Peraltro visitandola ci fu data una lieta speranza: da tempo si prepara ad illustrarla il cav. Canestrelli, ben noto pel suo ottimo studio sull'abbazia di San Galgano.

Speriamo che questa speranza possa avverarsi presto.

ALFREDO MOSCATELLI.



### Un disegno di Timoteo della Vite.

— Giovanni Morelli nei *Kunst-kritische Studien über italienische Malerei* (*Die Galerie zu Berlin*, Leipzig, 1893) riprodusse a pag. 221 il disegno della collezione Taylor di Oxford, osservando che, oltre alle poche opere già note del primo tempo di Timoteo della Vite, altre ve ne sono disperse per il mondo appartenenti a lui, e forse messe sotto il nome di Raffaello. Tra i disegni ascritti a questo solenne maestro, e invece riconosciuto da J. C. Robinson, esperto conoscitore, come proprio della mano di Timoteo della Vite, è appunto «la bella testa nubile di Oxford, disegnata a matita nera, di una giovane, la quale sorregge nella mano sinistra un ramo di palma». Invero il Robinson, nel suo libro *A critical account of the drawing by Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries Oxford* (Oxford, 1870), pubblica il disegno, notando ch'esso rappresenta probabilmente una Santa Caterina, ed è pieno di espressione raffaellesca, simile allo stile di Raffaello, non solo nel tipo del viso, ma anche nell'esecuzione tecnica, benchè non sia della mano dell'Urbinate, ma copia di un suo disegno fatta da un artista contemporaneo, forse da Timoteo della Vite». Il Morelli soggiunse: «ai miei occhi questo *disegno originale*

appartiene certamente al primo tempo di Timoteo, ed è molto caratteristico per il maestro. Vi è quasi la espressione del Costa». Ma questa si vede ben più in un altro disegno che consideriamo come l'originale di Timoteo della Vite, esistente nella raccolta del cav. Giovanni Piancastelli, direttore della Galleria Borghese in Roma, disegno che è simile a quello di Oxford, senza che il volto si presenti così grasso e gonfio e gli occhi sieno così tondi e tutti i lineamenti così turgidi. Il segno in quello di Oxford è meno fine, più calligrafico di questo di Roma; troppo scuro nel contorno della benda trasparente. Le proporzioni della testa più allungate nel disegno del Piancastelli, con la volta craniale più stretta e le belle chiome cadenti in linee più curve sugli omeri, ci mostrano meglio il maestro che nello studio del Francia a Bologna si erudì nell'arte. Il disegno di Oxford fu eseguito più tardi da chi ingrossando i tratti, allargando e arrotondando le forme, menomava lo spirito pensoso, la delicatezza, la nobile eleganza della signora



Disegno di Timoteo della Vite  
Roma, Collezione Piancastelli

che si faceva ritrarre da Timoteo in figura della sua patrona, di una santa martire.

A. VENTURI.

### La cappella di Sant' Eusebio nel Santuario di Crea nel Monferrato.

— Nella recente monografia che il cav. F. Negri, R. ispettore dei monumenti per il circondario di Casale, dedicò al santuario di Crea in Monferrato (*Rivista di storia, arte, archeologia della provincia di Alessandria*, 1902), era espresso il giusto rimpianto per le condizioni di abbandono in cui sono tenute molte delle cappelle del Santuario, decorate da opere plastiche del fiammingo Tabacchetti, o Giovanni di Wespín, il cui valore fu messo in luce dalle opere di Samuel Butler sul Santuario di Varallo. Mentre rimando alle accennate monografie lo studio di quello insigne plastico fiammingo, che legò a questo santuario del Monferrato ed a quello di Valsesia la sua fama troppo a lungo oscurata, mi compiaccio di rendere noto, per la via de *L'Arte*, a tutti gli studiosi ed ama-

tori di questi studi un fatto simpatico: che ormai, per una molto lodevole concordia dei vari enti interessati alla conservazione di quella cappella, fu possibile eseguirne un generale restauro. Coi mezzi offerti da S. E. l'arcivescovo di Vercelli, dal Ministero della Istruzione, dai Comuni di Vercelli e di Serralunga e sotto la direzione dell'ufficio dei monumenti di Torino, coadiuvato dal geometra signor S. Sapelli, furono eseguiti i rinforzi diretti ad assicurare la conservazione dell'edificio, mentre il ben noto restauratore prof. Bigoni provvedeva opportunamente al restauro delle statue e degli affreschi.

Come dimostra la fotografia, che è lavoro e dono gentile del benemerito sig. cav. Francesco Negri, con questo complesso di opere plastiche e pittoriche, gli artisti hanno ottenuto di dare allo spettatore una visione della realtà, svegliando nell'animo suo l'intensa pietà per l'orrendo martirio di Sant'Eusebio, il vescovo vercellese lapidato a morte dagli Ariani. L'opera di arte mirava a commuovere specialmente le masse dei pellegrini, poco colti ed ingenui, che salivano e salgono tuttora in numerose frotte al monte miracoloso; perciò anche il carattere dell'opera risente dell'ambiente in cui è nata ed a cui è destinata, tutta spirante un senso di realismo violento, quasi brutale e un poco anche volgare; a ciò anche si confaceva la natura ed il carattere dell'arte fiamminga e dell'artefice, un plastico popolare, ma altamente osservatore e padrone della forma e della forza d'espressione. Aizzata dai giudici, vestiti di ampi paludamenti, nei quali abbiamo elementi di mode spagnolesche, frammisti ai tipi convenzionali, adottati dagli *imigiers* in legno ed in plastica del secolo XVI, una squadra di aguzzini lancia le pietre contro il vescovo, che già colpito al capo, nel centro della scena, è caduto in ginocchio e benedice i feritori. In tutte le figure è una squisitezza di modellazione, una sicurezza di movimento, ed un'anima di verità che ancora traspare sotto i diversi restauri posteriori, così da creare l'illusione di una scena reale, colpita dall'obbiettivo di un apparecchio istantaneo. Non sarà questo un frutto della grande arte serena ed elevatrice, ma è incontrastabilmente una delle pagine in cui il realismo più penetrante ed ardito meglio sa raggiungere lo scopo a cui esso tende: eccitare nelle masse la visione di una scena scomparsa, svegliando il senso della commiserazione negli spiriti buoni, ingenui ed un po' grossolani delle folle devote.

Alla vivacità della rappresentazione giova anche lo abilissimo innesto della plastica e della pittura a fresco, che troviamo applicato in questa, come in altre delle cappelle del Santuario di Crea ed in tutte quelle del Santuario di Varallo in cui l'opera plastica di Giovanni Wespini ebbe ad esplicarsi.

Con un singolare anacronismo il pittore, che fu Guglielmo Caccia, detto il Moncalvo, preparò, alle figure il fondo della scena, trasportandole a Vercelli, nella

piazza di Sant'Andrea, che campeggia nel fondo, con la sua facciata in pietra, a gallerie e bella rosa centrale, coi suoi alti campanili; dai lati della piazza esce la cavalcata degli sgherri, ai quali il Moncalvo giovane ancora, distribui la dolcezza soave, un po' eccessiva forse, dei tipi gaudenziani, mentre sul lato destro una schiera di amici e di fautori del Santo è trattenuta indietro dagli sgherri, dalle maschie figure schiettamente veriste, ed invece gli amici del Santo ricordano i tipi noti dei grandi maestri operanti nella regione lombarda nel secolo precedente alla nascita del Caccia, come il grande Leonardo ed i Giovanone.

Dalle memorie raccolte dal Negri nel libro lodato risulta che il Tabacchetti, forse chiamato in Italia per patti intercessi tra i Gonzaga ed i regnanti di Spagna, signori delle Fiandre, ed applicato per qualche anno, dal 1590 al 1599, al Santuario Monferrino, fu poi assunto in servizio di quello di Varallo; così si desume dalla deliberazione del 14 aprile 1599 del comune di Vercelli, patrono della cappella di Sant'Eusebio, nella quale si provvede all'invio di pittori che finissero le statue e le pitture della cappella dopo la partenza del maestro fiammingo.

Di lui vennero trovate ampie memorie, appunto per cura del fortunato e solerte ricercatore, cav. F. Negri, il quale, non solo rintracciò gli atti della vita del maestro, i contratti di acquisto, di vendita di beni, di imprese di lavoro, gli atti di matrimonio, ma il testamento, rivelante un'anima pia e buona, illuminata di sensi delicati di famiglia e di pietà, tutta devota alla sua arte modesta e sincera, che gli valse onesta fama e ricchezze e procacciò all'esule, lontano dalla sua Fiandra, una seconda patria di elezione e di cuore nelle terre astigiane.

A. TARAMELLI.

**Quadri di Cristoforo Scacco e di Antoniazio Romano.** — È stato ultimamente<sup>1</sup> attribuito a Cristoforo Scacco da Verona, pittore che lavorò sulla fine del decimoquinto secolo nell'Italia meridionale lasciando il proprio nome in due trittici, l'uno nella cattedrale di Fondi e l'altro di proprietà del conte Filangeri di Candida, un terzo trittico della Galleria di Napoli; ma nella medesima pinacoteca ancora si ritiene come di scuola sanese un quadro tripartito rappresentante l'*Incoronazione della Vergine* fra angeli e santi, che invece è opera esso pure dello Scacco e vicino in tutto per maniera al quadro di Fondi. Gli angioletti che nel quadro di Napoli circondano l'Eterno possono ricordare altri che si vedono nella tavola di santa Barbara, opera di Matteo di Giovanni in San Domenico di Siena, ma in realtà quelli sono prosperosi fanciulli pieni di vita, questi sembrano spirar

<sup>1</sup> G. FOGOLARI, *Cristoforo Scacco da Verona*. (Gallerie Nazionali Italiane, V, 1902.)





Giovanni di Wespim e Guglielmo Caccia detto il Moncalvo : Il Martirio di Sant' Eusebio - Affresco e plastica  
Santuario di Crea nel Monferrato, Cappella di Sant' Eusebio  
(Fotografia del cav. Francesco Negri)



dalle labbra l'ultimo alito; così santa Barbara e le sue due sante compagne, tutte languide e leziose, nulla hanno di comune con la Vergine Incoronata, villanella dal busto ricolmo e dalle ben nutrite forme

di Girolamo di Benvenuto, del Fungai, per mostrare che all'arte senese non appartiene il quadro di Napoli: si osservino piuttosto nell'*Incoronazione* le plastiche forme del viso della Vergine dalle grandi palpebre ovate,



Cristoforo Scacco: L'Incoronazione della Vergine (particolare) - Napoli, R. Pinacoteca  
(Fotografia Anderson)

del viso: Matteo da Siena usa aprire ad un sospiro le labbra delle sue pallide figure che hanno visi tutti unitamente coloriti, quasi senza ombra di chiaroscuro; suole tendere in lunghe e rigide pieghe le vesti: nel trittico di Napoli, nulla di ciò. Nè occorre ricordare i caratteri degli altri pittori sanesi della fine del Quattrocento e del principio del Cinquecento, di Neroccio, di Francesco di Giorgio, di Benvenuto di Giovanni,

le figure impacciate nel peso dei drappi, il manto che sembra tendersi intorno alla destra gamba del Cristo onde modellarne le forme così come si vede nella figura dell'Annunciata nel trittico di Fondi: ecco lo stanco viso di Cristo simile nell'incavatura delle orbite, nella ruga che solca le guance, al viso di sant'Onorato dipinto nel quadro di Fondi, a quello di san Francesco nell'altro trittico della Galleria di Napoli: ecco



qui ancora mani scarne, capelli setacei quali si vedono nei santi del quadro appartenente al conte Filangeri, essi pure ristretti insieme a disagio nel medesimo modo che i due santi nelle parti laterali del trittico dell' *Incoronazione*. Il fondo, come usò fare lo Scacco, è anche qui metallico e senz'aria; nè manca in ogni persona il gesto villereccio di chi si fa largo coi gomiti, tutto caratteristico delle figure dipinte dal pittore veronese. Mentre Francesco Morone, Girolamo dai Libri e gli altri pittori di Verona trovavano raffinatezze nuove di forma e di sentimento, Cristoforo Scacco recò fuori di patria l'arte sua che male avrebbe retto al confronto, povera d'anima, contenta della vivezza dei colori, dello splendor dell'oro sulle vesti e nei fondi ove rara allietta lo sguardo luce di paese.

Il trittico dell' *Incoronazione della Vergine*, disgiunto ora nelle sue parti, fumoso, cosparso di ristuccature e di ritocchi, poco più lascia godere della nitidezza di tinte, del roseo chiarore delle carni, che ne formavano un tempo il pregio maggiore.

A Firenze, nella Galleria degli Uffizi è conservata, non esposta al pubblico, una tavola ritenuta di ignoto pittore, ma che agevolmente si riconosce per opera di Antoniazio Romano: il Bambino tutto ignudo, ritto in piedi sul davanzale ove la madre lo trattiene, alza graziosamente il braccio a benedire, chinando il ritondetto viso, movendo le gambucce tornite così come si vede in atto simile assai nel quadro della Galleria Nazionale di Roma firmato dal pittore. La Vergine ha mani eleganti, con dita che trasaliscono, come Antoniazio suol fare; nel viso una fermezza di lineamenti quale si trova in alcuno dei ritratti degli Uditori di Rota nel quadro dell'antica-mera pontificia, in Vaticano. La precisione del segno, il passar delicato delle luci fa di questa una delle più attraenti opere del pittore romano nel periodo in cui egli operava sotto l'influenza dell'arte umbra.

P. TOESCA.

**La « Resurrezione di Cristo », quadro già in casa Roncalli a Bergamo.** — Si è fatto un gran parlare di questo bel quadro esulato d'Italia, che Giovanni Morelli ascrisse al Basaiti, che il Cavalcaselle attribui



Antoniazzo Romano: La Vergine col Bambino  
Firenze, Uffizi - (Fotografia Anderson)

a Andrea Previtali, che il sottoscritto ritiene di Bartolomeo Veneto.<sup>1</sup>

Mentre deploriamo l'esodo di quest'opera d'arte, dobbiamo pur deplorare che essa sia stata la causa d'insinuazioni false e di giudizi fantastici, perchè l'amore alle opere d'arte non deve tradursi in calunnie e in bestemmie. Eppure le gazzette d'Italia e di Germania hanno deriso i nostri uffici d'esportazione per aver rilasciato il lascia-passare al quadro, fidati nel giudizio di Giovanni Morelli, del Cavalcaselle e del sottoscritto, che in fondo s'accordavano nello stimare il dipinto come di un veneto maestro di second'ordine. Sappiasi però che il quadro è partito d'Italia, senza che gli uffici d'esportazione vi abbiano apposto alcun bollo; è partito *insalutato ospite*. Dunque non c'è stata credulità negli uffici, non ossequio ai critici che

<sup>1</sup> Vedine la riproduzione ne *L'Arte*, II, 1899, pag. 440.

tenuto in duto il quadro, ma semplicemente una gentile invenzione, una vera e caritatevole accusa. Ma ecco che a dimostrare il danno derivato all'Italia, a compiere il quadro fuggito è di Giovanni Bellini. Con quali argomenti?

Nella chiesa di San Michele di Murano c'era la *Resurrezione di Cristo* attribuita da Carlo Ridolfi e dal Sansone a Giovanni Bellini, dal Boschini e dall'antichissimo Zanetti a Giambattista Cima. La famiglia Zorzi, nel 1479, aveva costruita e adorna una cappella in quella chiesa; e poi che la *Resurrezione* era in quella cappella, ne segue che era già fatta nel 1479! Ma come mai passò il quadro da San Michele di Murano a casa Roncalli di Bergamo? Nessuno si è provato a cercarlo; perchè la rivoluzione si presta a spiegar tutto. Non importa fare indagini storiche: la grande spada di Napoleone I taglia tutti i nodi di gordiani. E ammettiamo pure anche noi che il quadro prezioso sia stato trasportato in una gondola da San Michele di Murano a Bergamo. Ma poteva esser quello di casa Roncalli il quadro di Giambellino e dell'anno di grazia 1479? Giovanni Morelli nell'attribuirlo al Basaiti, il Cavalcaselle a Andrea Previtali, e gli altri a maestri che fiorirono nel secolo XVI, sarebbero caduti non solo in un errore d'attribuzione, avrebbero fatto un errore imperdonabile di cronologia, perchè tra le pitture di Giambellino del 1479 e quelle del Basaiti, del Previtali o di Bartolomeo Veneto la distanza è enorme. Ora il quadro di casa Roncalli può assegnarsi al 1479?

Bastì confrontarlo con la gran pala del 1475 a Pesaro, con la *Trasfigurazione* del Museo di Napoli, con l'*Orazione nell'orto* di Londra per assegnare il quadro a un periodo ben più tardo dell'evoluzione dell'artista. Oh! chi ha potuto ritenerlo anteriore al 1480 quando avesse avuto sott'occhio l'*Orazione nell'orto* di Giambellino della National Gallery, si sarebbe accorto facilmente del suo errore: innanzi a quella figura del Cristo sulla gran luce dell'orizzonte, su cui strisciano luci sanguigne che rosseggiano la terra, avrebbe compreso anche come il quadro Roncalli non si possa citare a confronto.

È ancora il tempo in cui Giambellino non si distacca del tutto dalle forme mantegnesche, serba un disegno geometrico ne' contorni, e mantiene persino le abbreviature greche delle denominazioni della Vergine e del Bambino, quali si vedono nelle Madonne bizantine. Più tardi l'artista abbandonò quei segni esteriori divenuti superflui, quando venne determinandosi la soave personalità del maestro, e tutto divenne d'un colore gemmeo, le ombre presero una trasparenza dolcissima e un'armonia visiva si sprigionò tutt'intorno alle sue idilliche composizioni.

Quando si osservi il Cristo trionfatore del quadro Roncalli, alto ugualmente del soldato che sta nel

primo piano, e quelle sue forme così meschine, non possiamo sentirci di fronte all'opera d'un genio. E quando si osservino i soldati, quello di sinistra che sembra ritto sopra una sola gamba, l'altro a destra che mal pianta sul suolo, non possiamo sentirci attratti all'ammirazione sconfinata di taluno, che vede nell'esile figura del Cristo « una figura trionfale, come una visione del Paradiso di Dante ».

A parte ciò, che potrebbe esser questione di maggiore o minore personale disposizione alla lirica, le forme del quadro, senza la grandiosità propria di Giambellino nel periodo anteriore al 1480, anzi così rimpicciolite, appartengono alla fine del secolo XV, al tempo in cui la ricerca della grazia scema la forza più antica delle composizioni, e gli iconografi della *Resurrezione* segnano l'altro quadro, simile a questo, di Filippo Mazzola nella Galleria di Strasburgo pubblicato da *L'Arte* (IV, 417), con la data del 1497. L'attribuzione al Previtali, al Basaiti, a Bartolomeo Veneto s'avvicinava meglio a questa data che non al 1479. Forse la *Resurrezione* della chiesa di San Michele di Murano servi di esemplare; ma che questo di casa Roncalli sia stato proprio il modello è ancora da dimostrare. Notisi che il Ridolfi, descrivendo la *Resurrezione* della cappella Zorzi a San Michele di Murano, dice: « ... Nella cappella di Maria Giorgio, Cristo resuscitato, con custodi armati al sepolcro in piccole figure posto sotto ad un monte ». Sembra che i custodi armati dovessero essere di proporzioni ben diverse del Cristo resuscitato, poichè il Ridolfi le dice piccole, mentre qui hanno le proporzioni stesse del Cristo, contro ogni buona regola.

Facciamo quest'osservazione solo per mettere in guardia a accettare come documento fondamentale, per la identificazione di un quadro, certe descrizioni che possono applicarsi a più quadri ad un tempo. In certi momenti vi sono linee iconografiche che molti tracciano ugualmente, e vi sono schemi che divengono comuni a molti. Una breve descrizione, come quella lasciataci dal Ridolfi, può bastare a ipotesi audaci, non a identificazioni sicure. Ben più delle poche parole del Ridolfi, sembrò a noi importante di osservare la somiglianza del fondo di paese nel quadro Roncalli con un disegno dell'Ambrosiana e coi fondi di paesi d'altri quadri di Bartolomeo Veneto, con uno particolarmente che si trova a San Pietro d'Orzio in provincia di Bergamo, e con un altro di una Madonna nella Galleria di Bergamo.

Trattasi di un fondo di paese, come altra volta Bartolomeo Veneto aveva disegnato, ma con particolarità di più. Quel paese, che si vede ne' quadri veneziani del maestro, ne' quadri bergamaschi è ritratto da un altro punto di vista e ricavato con molta diligenza e sincerità dal vero. Aggiungasi che nel disegno dell'Ambrosiana, nella *Pietà* di San Pietro d'Orzio (riprodotti ne *L'Arte*, II, 1899, pag. 439 e 441) e



nel quadro Roncalli, c'è la figura di un pastore con la mandria come in altri quadri, ma c'è di più la figura di due pie donne a capo basso in cammino e d'una terza che le precede e ad esse si volge e parla.

Abbiamo dunque qui un fondo di paese, non nella forma adottata dal Bissolo e da altri, ma con particolarità proprie di Bartolomeo Veneto nel suo periodo bergamasco. Non si può dire guardando il disegno e i tre quadri di Bergamo, quel che ha detto Giulio Cantalamessa nella *Gazzetta di Venezia* (25 gennaio 1903): « Si, c'è nel fondo qualcosa che piacque a Bartolomeo: il monticello quasi conico col castello in vetta. E che perciò? Era forse interdetto a tutti, salvo che a Bartolomeo, di ritrarre il colle di Monselice? » C'è ben più del monticello quasi conico col castello in vetta (che, tra parentesi, può non essere il colle di Monselice): c'è uno studio diretto del vero da un particolare punto di vista, e c'è la individuale impronta di Bartolomeo Veneto. Quest'impronta si vede in altre

parti dell'opera, in quel fondo caratteristico, nel colore o nel rotondeggiar delle teste, nei particolari delle estremità (esempio: il pollice arcuato della destra del Cristo risorto), e infine in quello special grado di riflessione dell'arte belliniana nell'opera di Bartolomeo, allorchè questi giunse da Venezia a Bergamo.

Non da San Michele di Murano, ma da Bergamo stessa, dove sono appunto altri dipinti che lo ricordano, provenne verosimilmente il quadro della famiglia Roncalli di Bergamo. Non so se a Berlino si ardirà di chiamarlo di Giovanni Bellini per vantare il nuovo acquisto, come si è ardito da noi di chiamarlo di Giovanni Bellini per piangerne più forte la perdita.

Ma intanto finchè molti che non l'hanno neppure veduto vorranno farci credere che il Morelli e il Cavalcaselle, i quali lo videro, non aprirono gli occhi alla luce di Giovanni Bellini, ci sia lecito almeno di sorridere.

ADOLFO VENTURI.

## NOTIZIE VARIE.

### NOTIZIE D'INGHILTERRA.

**Esposizioni londinesi.** — L'avvenimento più importante della stagione, per ciò che si riferisce all'arte italiana in Inghilterra è la scoperta del ritratto di Federico Gonzaga, di mano del Francia, che da gran tempo era perduto.

Alcune settimane fa fu mandato all'esposizione invernale del *Burlington Fine Arts Club* il ritratto di un ragazzo, una bell'opera del Francia che si riteneva rappresentasse un personaggio della casa de Medici. Un tempo apparteneva alla collezione Napoleone dalla quale lo acquistò il padre del proprietario attuale, Mr. A. E. Leatham, ed è stato per molti anni conservato in una casa di campagna.

Il dipinto è in perfetto stato di conservazione ed è uno dei pochi del Francia che sieno sfuggiti alle mani dei restauratori. Inoltre è uno splendido esempio dell'arte del maestro e merita tutte le lodi che Isabella d'Este gli prodigò.

Non può esservi dubbio alcuno che Mr. Herbert Cook, al quale è dovuto il merito della scoperta, si sia bene apposto affermando che il ritratto rappresenta Federico Gonzaga. Il ragazzo mostra nel quadro all'incirca una decina d'anni (proprio l'età di Federico quando il Francia lo ritrasse) e risponde sotto ogni rispetto alle descrizioni del giovine Federico contempo-

raanee a lui; inoltre presenta evidente somiglianza con Isabella d'Este.

Il ritratto di Federico Gonzaga dipinto dal Francia ha una storia interessante. Nel luglio del 1510 il ragazzo fu mandato in ostaggio al Papa Giulio II. La mamma desiderava un ritratto del suo primogenito da tener vicino durante la permanenza del fanciullo a Roma, e così fu stabilito che Federico interromperebbe il suo viaggio a Bologna e si richiese Lorenzo Costa di eseguire il ritratto in quella città. Non avendo potuto Lorenzo accettare la commissione, eseguì il ritratto il Francia. Questo artista cominciò la pittura il 29 luglio e il 10 agosto la pittura era già nelle mani d'Isabella. La marchesa si meravigliò che il pittore avesse eseguito un'opera così bella in così poco tempo e gli mandò in pagamento la cospicua somma di 30 ducati d'oro. L'anno seguente il Francia riceveva la commissione di dipingere il ritratto della stessa Isabella.<sup>1</sup> Anche questa pittura purtroppo è scomparsa. Così non meno di tre importanti ritratti di personaggi della famiglia Gonzaga sono stati identificati recentemente; e non è troppo sperare che il ritratto d'Isabella eseguito dal Francia torni anch'esso di nuovo in luce.

Esistono altri due ritratti — se non tre — del giovine Federico Gonzaga, oltre quello dipinto dal Francia

<sup>1</sup> Cfr. A. VENTURI in *Archivio storico dell'arte*, 1888.

e sono tutti di Raffaello. Come sostenne il Passavant e finalmente il Luzio provò, Raffaello dipinse il giovane Federico nel 1513.<sup>1</sup> Un documento citato dai professori Luzio e Renier nel loro *Mantova e Urbino* ci fa conoscere che Giulio II « ha detto che vol che Raffaello retraga il S.<sup>o</sup> Federico in una camera che fu depinger in palazzo dove è anchora Sua Santità dal natural con la barba »; cioè a dire nella stanza d'Elidoro. In fine esiste una antica tradizione che il ritratto di Federico si trovi anche nell'affresco della *Scuola d'Atene*.<sup>2</sup>

Il ritratto del Francia ora venuto in luce fa parte, come ho detto, dell'esposizione invernale del *Burlington Fine Arts Club*. E si deve davvero essere grati a questo club di aver messo insieme una piccola collezione così interessante.

Una piccola Madonna, attribuita a Fra Angelico e proveniente dalla collezione di Sir Frederick Cook a Richmond, ha richiamato sopra di sé l'attenzione dei competenti. La Vergine è rappresentata seduta sotto un baldacchino con tre angeli da ciascun lato; dietro il gruppo è una siepe di rose. Secondo la mia opinione questo piccolo dipinto è opera di Giovanni di Boccatis, eseguito nel tempo in cui egli risentiva fortemente l'influenza di Fra Angelico e di Benozzo Gozzoli, ma quando egli non aveva perduto gli effetti del suo contatto con le opere di Piero della Francesca a Borgo San Sepolcro. La Madonna stessa e il bambino ricordano nel tipo le opere di un seguace di Piero della Francesca quale Lorentino.<sup>3</sup> Si osservi nel Bambino il ventre sporgente, i capelli corti e crespi e nella Madonna il disegno del collo e quello del manto turchino che le copre la testa.

Gli angeli d'altro lato, hanno grandissima somiglianza con quelli dell'ancona del Boccatis, un tempo in San Domenico di Perugia, ora nella pinacoteca di questa città, i quali furono dipinti sotto l'influenza della grande ancona dell'Angelico, anch'essa un tempo in San Domenico e presentemente nella pinacoteca di Perugia. Ma anche in queste figure sono tracce dell'influsso di Piero della Francesca. Possono riconoscersi nei vestiti colla vita corta, con le pieghe diritte, così pure nel modo di trattare i capelli e nella forma dell'orecchio.

In molti particolari del disegno — per esempio nello sfondo di cespugli di rose e nella forma del baldac-

chino — la bella Madonnina di Sir Frederick Cook presenta le caratteristiche di Giovanni di Boccatis. Certo si mostra superiore alla grande ancona di San Domenico, ma dobbiamo notare in primo luogo che i meriti di questo stile artistico si manifestano più fortemente in piccoli quadretti che in grandi ancone; in secondo luogo che la nostra pittura fu eseguita probabilmente in un periodo più tardo dell'altra, in un tempo in cui Boccatis risentiva l'influenza dell'Angelico più profondamente che per lo innanzi.

Se il « *Giovanni d'Antonio da Camerino dipintore* », che fu amico di Giovanni dei Medici,<sup>4</sup> è, come io credo, da identificarsi con Giovanni di Boccatis da Camerino, l'influenza del frate e della sua scuola pervenne a quel pittore attraverso tre distinte correnti. Egli venne in contatto con la grande ancona di Fra Angelico in San Domenico di Perugia; come altri umbri risentì l'influenza di Benozzo Gozzoli; fu amico di Giovanni e di Piero figli di Cosimo, *Pater patriae*, protettore di Fra Angelico e probabilmente li visitò a Firenze se pure non fu là impiegato presso di loro. Lo stile di Giovanni di Boccatis rivela di fatti l'influsso di tre scuole differenti. Come altri umbri egli risente molto della scuola senese e specialmente di Sassetta, di cui le opere a Cortona ed a Borgo San Sepolcro ebbero grande influenza su quelle dei primitivi umbri: come abbiamo visto Boccatis dovette anche qualche cosa a Piero della Francesca e ai suoi seguaci, infine fu influenzato da Beato Angelico e da altri fiorentini. Non fu mai un grande maestro, ma fu gentile artista e Cavalcaselle e Crowe lo hanno forse giudicato troppo severamente.

Un altro esempio interessante dell'arte del Quattrocento è al *Burlington Fine Arts Club*; un cassone nuziale prestato anch'esso da Sir Frederick Cook. Questo cassone, come ha dimostrato Mr. Herbert Horne, reca gli stemmi dei Lanfredini e dei Carnesecchi. Fu dipinto probabilmente per Cassandra Lanfredini nell'occasione del matrimonio di lei con Giuliano Carnesecchi nel 1467. Su due lati del cassone sono dipinte due rozze copie dell'*Ercole e l'idra* e dell'*Ercole e il centauro Nesso* di Antonio Pollajuolo. Resterebbe così provato che queste due pitture furono eseguite prima del 1467. L'*Ercole e l'idra* fu un lavoro molto copiato da artisti decoratori. C'è una riproduzione di esso anche in un piatto conservato nella Galleria di Oxford e in un altro piatto del British Museum.

Vi sono anche altre importanti opere nella piccola esposizione del Club di Savile Row. Fra queste è una bella Madonnina di Lorenzo Monaco, un bel ritratto di senatore di Sebastiano del Piombo esposto da Mr. Benson, una Madonna della primitiva scuola senese con questa iscrizione: *Naddus Cecharelli de Senis me pinxit, 1347*; una minuscola *Pietà* di Filippino Lippi, una *Deposizione* del Francia della collezione

<sup>1</sup> LUZIO, *Federico ostaggio*, pp. 43, 44.

<sup>2</sup> Cfr. VASARI, *Le vite*, ed. Salsoni, IV, 331; CAMPORI, *Notizie e documenti per la vita di Giovanni e di Raffaello. Santi*; GRUYER, *Essai sur les fresques de Raphaël au Vatican*, Paris 1858, I, 96, e *Raphaël peintre de portraits*, I, 224, 225; ADY in *The Portfolio*, London, August 1895, pag. 18; CAVALCASELLE & CROWE, *Raffaello*, Firenze 1884, II, 72, 73; LUZIO e RENIER, *Mantova e Urbino*, pagine 200, 201, nota.

<sup>3</sup> C'è almeno un'opera certa di Lorentino in Inghilterra, una Madonna nella collezione di Mr. Charles Butler.

<sup>4</sup> V. GAYE, *Carteggio*, I, 161-3





Giovanni di Boccatis: La Vergine col Bambino e angeli - Richmond, Collezione di Sir Frederick Cook  
(Fotografia Braun, Clément & C<sup>ie</sup>, Dornach, Paris, New-York)



Salting e un *David e Jonathan* di Cima, anche questo appartenente a Mr. Salting.

Altre due esposizioni sono aperte a Burlington House e alla New Gallery. La mostra a Burlington House è ricca di opere olandesi, nonchè della scuola di Norwiche, e contiene soltanto poche pitture di scuola italiana. Tra queste c'è un *Venere e Marte* di P. Veronese appartenente a Lord Wimborne, le *Muse* di Tintoretto conservate a Hampton Court, una replica della *Salome* di Tiziano che è in casa Doria, e un ritratto di Sebastiano del Piombo che Mr. Claude Phillips ritiene sia il ritratto di Giulia Gonzaga descritto dal Vasari.<sup>1</sup>

Quanto all'esposizione delle *Arts and Crafts* alla New Gallery essa illustra il fatto già pienamente dimostrato a Torino che il movimento nell'arte decorativa iniziato in Inghilterra da William Morris è già in decadenza. In mezzo ad alcune opere di merito l'*art nouveau* si presenta con alcuni esempi davvero poco edificanti. Anche i capi del movimento dimostrano sempre meno rispetto per una solida e razionale costruzione e invece una passione sempre maggiore per l'ornamentazione la più bizzarra e frivola.

**I libri d'arte.** — Fra i più importanti, per quanto si riferisce all'arte italiana, sono: l'opera erudita di Mr. S. A. Strong sui disegni della collezione del duca di Devonshire a Chatsworth House, l'ammirevole catalogo delle pitture della collezione Wantage che è opera di Lady Wantage stessa, di Mr. R. Benson e di Mr. Temple, il *Pinloricchio* di Corrado Ricci (ed Heinemann), il *Luca e Andrea della Robbia* di Miss Cruttwell. Fra gli altri libri degni di nota — ma non riflettenti arte italiana — tiene il primo posto il volume di Lady Dilke sugli incisori e disegnatori francesi del sec. XVIII (ed. Bell & sons). Con questo splendido volume Lady Dilke completa la sua opera monumentale sopra l'arte francese del XVIII secolo. Seguono in importanza al libro di Lady Dilke il volume di Mr. D. S. Mac Coll sopra l'arte del XIX secolo (ed. Maclehose, Glasgow), il *Franz Hals* del Rev. G. S. Davis (Bell) e il *Constable* di Mr. C. J. Holmes. L'*Isabella d'Este* di Mrs. Henry Ady è principalmente un'opera di storia, ma racchiudendo i risultati di numerosissime ricerche artistiche, sarà letta da tutti gli studiosi dell'arte del Rinascimento. È un libro erudito e interessante, cui è stata data una ricca veste tipografica dalla grande casa editrice di Murray.

Lord Balcarres, che fa parte d'una famiglia che ha prodotto parecchi distinti conoscitori d'arte, sta preparando un volume su Donatello; il Rev. G. S. Davis ne sta scrivendo uno sopra Holbein. Sono poi in corso di stampa i due primi volumi della nuova edizione inglese della *Storia della pittura italiana* di

Cavalcaselle e Crowe, che conterrà una grande quantità di materiale nuovo raccolto dagli autori e degli editori.

**Le riviste.** — Il *Burlington Magazine*, che ha cominciato da poco le sue pubblicazioni, porta un'aggiunta notevole all'elenco dei periodici artistici inglesi. Il primo fascicolo contiene interessanti articoli di Mr. Berenson e di Mr. Horne.

Fra i recenti contributi ad altre riviste inglesi, che abbiano interesse per gli studiosi dell'arte italiana, merita di essere subito ricordato l'articolo sul campanile di Venezia pubblicato da Mr. Horatio Brown nel numero di novembre dell'*Architectural Review*. Un altro articolo interessante per chi studia architettura italiana è il saggio di Mr. Wood Brown sopra le forme dell'arco toscano, nel fascicolo di febbraio della stessa rivista. Debbo anche ricordare qui la comunicazione di Herbert Cook sopra il ritratto del Francia di cui ho parlato sopra, pubblicata ne *L'Athenæum* del 7 febbraio; infine l'articolo di Mr. Claude Phillips nel fascicolo di febbraio dell'*Art Journal* sopra due ritratti da lui recentemente scoperti e attribuiti a Raffaello e a Giorgione.

Londra, aprile 1903.

LANGTON DOUGLAS.

## NOTIZIE DI FRANCIA.

**Il Museo Dutuit.** — L'inaugurazione e l'apertura al pubblico delle collezioni legate alla città di Parigi da Augusto Dutuit, resterà senza dubbio l'avvenimento più importante, dal punto di vista artistico, dell'anno 1902. Perciò noi pensiamo di non poterlo qui passare sotto silenzio, tanto più che la città di Roma poteva sperare di sostituirsi alla città di Parigi, se le condizioni messe all'accettazione e all'istallazione rapida delle collezioni non fossero scrupolosamente osservate da quest'ultima. Dai primi del dicembre 1902, il Museo Dutuit è collocato nel Petit Palais dei Campi Elisi, che conteneva nel 1900 l'esposizione retrospettiva anteriore al 1800 e che in seguito è divenuto proprietà della città di Parigi. Noi non possiamo pretendere di farne qui un esame dettagliato, ma soltanto un riassunto sommario, dolendoci tuttavia di non poterlo accompagnare, per difficoltà sopravvenute con l'Amministrazione comunale di Parigi, con riproduzioni fotografiche.

Rimandiamo quindi a più tardi il piacere di presentare ai lettori de *L'Arte* alcune riproduzioni delle opere principali di questa collezione, accompagnate da uno studio più particolareggiato. Una delle attrattive di questa collezione è la sua varietà: si sente fin dal principio che essa fu formata da amatori eruditi, aperti a tutte le manifestazioni del bello. La fortunata associazione di Eugenio ed Augusto Dutuit, tutti e due per lungo tempo celibi e tutti e due dotati di una immensa fortuna che i loro gusti semplici aumentavano, continuamente, i loro

<sup>1</sup> *Le vite*, ed. Sansoni, V, 579.





FRANCESCO FRANCIA: RITRATTO DI FEDERICO GONZAGA — Londra, Collezione di A. E. Leatham Esq.  
(Fotografia della Autotype Co., Londra)





caratteri al tempo stesso simili e diversi, che li facevano consentire volentieri ai più gravi sacrifici per aumentare le loro collezioni d'opere rare, ma che spingevano le ricerche dell'uno verso le antichità, verso i libri, le stampe, i disegni e i quadri, e quelle dell'altro verso gli oggetti d'arte del medio evo e del Rinascimento, è una condizione particolarmente favorevole, ma molto rara, per raggiungere un tale risultato.

La galleria riservata alle antichità racchiude molti vasi con figure rosse e nere, rython, statuette di Tanagra e di Myrina, vetri, bronzi, gioielli, monete di cui non possiamo qui dare la descrizione minuta. Limitandoci a segnalare gli oggetti più rari, indichiamo per prima una statuetta di attore portante la maschera in avorio policromato, del primo o del secondo secolo d. C., che è certamente una delle cose più rare di questa sezione. Tra i bronzi ricordiamo una bellissima statuetta di Bacco adolescente (iv secolo a. C.) senza dubbio eseguita sotto l'influsso di Prassitele, e che fu trovata a Roma verso il 1880. Una statuetta di Giove, arcaica, è ancora più antica e può remontare al vii secolo prima dell'era nostra; il dio è rappresentato nudo, in piedi, apparecchiandosi a lanciar la folgore. Una statuetta di una regina d'Egitto sotto i tratti di Iside, richiama l'attenzione per il carattere ancora persistente dell'antico stile egiziano, che la grazia greca è già intanto venuta a raddolcire. Tra i piccoli bronzi numerosissimi segnaliamo un pastorello greco vestito di corta tunica pieno d'espressione e di vita; una fanciulla etrusca dalla figurina delicata e graziosa; specchi; ciste e tra le altre la cista di Preneste decorata di soggetti diversi, frammenti diversi, ecc. Non dimentichiamo di ricordare il tesoro d'Annecy, scoperto verso il 1867, che comprende tra altre cose una bellissima statuetta di Mercurio, giovane imberbe e nudo, d'una grazia deliziosa e di ammirabile fusione, spesso ricordata e studiata, e due busti di bronzo di grandezza naturale rappresentanti l'uno Antonino il Pio e l'altro un personaggio incognito.

Tra i vasi preziosi non citeremo che la celebre patera fenicia d'argento, ornata d'un medaglione centrale dove vediamo Horus davanti ad Iside che atterra i prigionieri. La collezione di monete e di medaglie è ricca e siamo dolenti di non poterne, per mancanza di spazio, intraprendere lo studio. Del resto in quest'arte l'antichità non è la sola rappresentata. Il Rinascimento italiano vi figura con dei pezzi straordinari dei migliori medaglisti, benchè sotto l'influenza dei suoi tempi Augusto Dutuit si sia piuttosto interessato alle opere d'arte del secolo xvi che a quelle del xv: sebbene di questa epoca si possa vedere un capolavoro: un delizioso busto giovanile di bronzo, dai capelli in disordine e arricciati, la fisionomia attenta e viva, con la giubba regolarmente pieghettata. Le dimensioni molto ridotte sembrano renderlo ancora più prezioso; la fusione impeccabile, la qualità del modellato che

rivela nell'autore uno scultore di prim'ordine, la magnifica patina nera ne fanno una incomparabile meraviglia e delle più rare. Un piccolo *Perseo*, riduzione della statua di Cellini, è un bronzo delicato e prezioso del secolo xvi; della stessa epoca sono due terrecotte, tratte dalle figure della *Meditazione* e del *Sonno* della cappella di San Lorenzo di Firenze, attribuite con ragione da Eugenio Piot, a cui hanno appartenuto, a Giovanni da Bologna. Un bassorilievo di marmo e tre terrecotte dei Della Robbia (di cui due provengono da San Donato) rappresentano inoltre la scultura italiana.

La ceramica e l'arte vetraria figurano con opere preziose sebbene nessuna rimonti al secolo xv. Tra i vetri si trova un buon numero di pezzi preziosi fra i quali un boccale di vetro turchino decorato con le due figure dell'*Annunciazione*. Nella stessa vetrina una lampada di moschea rappresenta quell'arte presso gli orientali.

La ceramica italiana è ricca di pezzi d'importanza straordinaria. Segnaliamo un piatto di Deruta decorato delle armi della famiglia Orsini di Roma, con bei riflessi metallici; un bel piatto di Cafaggiolo, un altro di Faenza ornato di arabeschi bianchi su fondo azzurro e nel centro la rappresentazione di Orfeo in un paesaggio. È datato 1532. Una bella serie di piatti di Deruta e di Gubbio brilla per lo splendore dei suoi riflessi metallici. La ceramica orientale figura nella collezione Dutuit con alcuni piatti ispano-moreschi, fra i quali un bellissimo bacile a decorazione turchina e a riflessi d'oro, di un'assai bella lucentezza, e con alcuni buoni pezzi di Damasco. Ma era naturale che un rouennese avesse ricercato di preferenza i begli oggetti di ceramica francese. I tre pezzi di ceramica di maiolica di Orion sono di primaria importanza ed eran da molto tempo celebri: due poppatoi decorati, l'uno di tratti rossi e l'altro neri — quest'ultimo rimarchevole campione del primo periodo di questa fabbricazione e proveniente dalla vendita Spitzer —; il terzo oggetto è un candeliere d'una struttura complicata, con numerosi motivi architettonici diversi. La ceramica di Rouen figura qui con alcuni piatti a decorazione raggianti e alcuni boccali stemmati, con tondi, e con un bellissimo vassoio con ornati azzurri, neri e ruggine, nel cui centro si vede una donna onorata da due satiri. Le ceramiche di Bernardo Palissy son numerose e quasi tutte in buoni saggi, ma come pretendere di enumerarne, sia pure le principali in una così rapida rassegna e così pure come segnalare e descrivere questi gioielli del xvi secolo, numerosi e delicati, come ricordare le ceramiche della Cina, i vasi, le coppe montate in bronzo del xviii secolo, i mobili, le tappezzerie, poco numerose del resto e non di grande importanza, quando dei reparti interi, numerosi e principali, non abbiamo ancora neanche ricordati?

Tornando un po' indietro, prima di entrare nel ga-

binetto dei disegni, delle stampe e dei manoscritti, nella galleria dei quadri passiamo dinanzi alla vetrina che racchiude gli avori e gli smalti, ammirando alla sfuggita una deliziosa figura di santa in legno scolpito, della scuola fiamminga del XVI secolo. Tra gli avori segnaliamo una bella placca rappresentante la Vergine col Bambino seduta su un trono, sormontato da un'arcata; un bel cofanetto bizantino, ornato con gran finezza di fregi e rosoncini che inquadrano scene di combattimenti tra uomini e animali; una pregevole Madonna romanica del XII secolo; due buoni dittici francesi e un pastorale molto interessante del secolo XIV.

Gli smalti sono in gran numero e alcuni di pregio eccezionale. Tra gli smalti incrostati, due trittici reliquari di scuola renana del secolo XII, dei pastorali, dei candelieri, placche delle fabbriche limosine del XIII secolo. I principali maestri nella pittura su smalto di Limoges son qui rappresentati con saggi di altissimo valore: Nicolas Penicaud, Jean II Penicaud, Jean Courtoys, Pierre Reymond, Martin Didier, ecc.

Per tutto questo insieme considerevole di oggetti della collezione Dutuit non possiamo far meglio che rimandare al brillante studio di Gaston Migeon, conservatore nel Museo del Louvre, pubblicato in *Les Arts* (dicembre 1902), che ho messo a contributo per redigere queste note frettolose. Nello stesso numero di quella Rivista, o, altrove, nella *Gazette des Beaux Arts*, nella *Revue de l'art ancien et moderne*, si troveranno ottimi articoli dei signori Giorgio Cain, Émile Michel, Henri Bouchot, Paul Durrieu, ecc., sulla formazione della collezione Dutuit, o sui quadri, sulle stampe, sulle miniature, ecc.

La parte più misteriosa ancora di questo insieme, perchè quasi inesplorata fin qui è la biblioteca, di cui il manoscritto più considerevole, la storia di Alessandro, racchiude un gran numero di miniature attribuite a Guglielmo Vrelaut dal signor Durrieu in un succoso articolo comparso sulla *Revue de l'art ancien et moderne*. I manoscritti miniati sono numerosi e alcuni di grande interesse: non v'è dubbio che non formeranno oggetto di dotte e numerose dissertazioni. Le rilegature sono ammirevoli e furono riprodotte e catalogate con gran lusso.

Il gabinetto delle stampe è da molto tempo celebre: una leggenda s'è già formata intorno al famoso pezzo dei cento fiorini dai grandi margini pagato dal Dutuit nel 1868 non 100,000 franchi, come si è detto ripetutamente, ma 27,500, prezzo già cospicuo per l'epoca. Queste stampe sono state riunite da un amatore di saggi rari, senza difetti e aventi il loro stato civile fin quasi dall'uscita dallo studio del loro autore. L'opera di Rembrandt è al completo con alcuni esemplari unici, Dürer, Mantegna, Marcantonio, Lucas di Leyden, ecc., sono assai brillantemente rappresentati e avranno ciascuno per un turno ingegnoso il loro tempo

di esposizione. Difatti le stampe non sono esposte che per uno o due mesi, poi son rimesse in cartella e sostituite dalla produzione d'un altro incisore nella sala che loro è dedicata. Così non possono essere alterate dalla luce, e l'esposizione non può esser prolungata.

Di Rembrandt, il maestro preferito dagli amatori di Rouen, il museo Dutuit possiede anche alcuni bei disegni e un quadro, opera giovanile, ripresa poi più tardi senza dubbio dal maestro stesso, tanto certe parti differiscono da altre nell'esecuzione di questa pittura. Rappresenta Rembrandt stesso, in piedi, in uno di quei singolari costumi orientali di cui amava vestire bizzarramente i suoi modelli, o sè stesso. Un cane dal lungo pelame riccio è accovacciato ai suoi piedi. Il quadro è firmato e datato 1631. Alcuni critici han creduto di poter contestare l'autenticità di quest'opera il cui aspetto è, a dir il vero, un po' sconcertante. Per parte nostra noi pensiamo che Rembrandt sia ben l'autore di questo ritratto, che è però d'importanza secondaria.

Intorno son stati messi i principali quadri della galleria, dovuti a maestri olandesi. I pittori di genere son rappresentati dalla *Visita*, una meraviglia pagata alla vendita del cardinale Fesch nel 1845, 2855 franchi (!) e dalla *Toletta* di Terborch. Metsu figura con la *Suonatrice di clavicembalo*, Palamades con una *Società galante*, J. Janssens — che con Boots e Koedijk è stato spesso confuso con Pieter de Hooch, la cui gloria ha fatto fin qui impallidire quella dei suoi rivali — ci si mostra qui con un leggiadro interno olandese, tutto pieno di luce e d'aria. Di Nicola Maes si può ammirare una *Trinaia* di una intimità profonda e commovente, e una buona figura di medico seduto alla sua tavola ingombra di carte e di libri. Questo maestro c'introduce nella società dei pittori, facendo delle scene di osteria o delle riunioni popolari il soggetto abituale dei suoi quadri. Jan Steen ci conduce talvolta nei luoghi più turpi, fra la peggiore società. Tuttavia, con la *Piccola questuante* della collezione Dutuit, non discendiamo a questo livello estremo; è il divertimento onesto e gaio d'un gruppo di contadini, che guarda circolare e questuare una ragazzina in costume carnevalesco. Di Van Ostade abbiamo segnalato già il *Medico*, ricordiamo ancora un *Lettore* e alcuni buoni e importanti disegni a penna lumeggiati all'acquarello, che ci mostrano diverse scene paesane. Isaac Van Ostade, suo fratello, dà nei suoi quadri una parte più grande al paesaggio e agli animali: noi lo vediamo qui ben rappresentato da una *Capanna sotto gli alberi* e da alcuni disegni bellissimi. I grandi paesisti figurano con opere straordinarie: la *Burrasca* di Everdingen può in minori dimensioni esser comparata alla *Tempesta* di Ruyssdael del Louvre; Van Goyen è presente con una deliziosa *Riva di fiume*, Koning con un disegno rappresentante una *Piazza di Amsterdam*, ma è specialmente Hobbema che domina qui con il celebre *Mulino*, pro-



veniente dalla collezione di Morny, d'aspetto forse un po' duro, e con il *Cammino nella foresta*, più oscuro e più seducente. Di Jacob Ruysdael troviamo qui una bellissima veduta del piano di Harlem, di cui ha più volte riprodotto l'aspetto fosco, all'approssimarsi del temporale e il *Vecchio castello*. Anche gl'italianizzanti son presenti: Weenix con un *Porto di mare*, Jean Both con un *Interno di foresta* che è il motivo quasi unico dei suoi quadri. Troveremo ancora buoni quadri di Adriano e Guglielmo Van der Velde, un delizioso quadretto, *Vacche in riposo*, di Albert Cuyp, e uno splendido *Tramonto di sole*, delicato e preciso, di Aert Van der Neer: con questa rappresentazione della fine del giorno chiudiamo questa rapida analisi dei quadri e disegni olandesi, della collezione Dutuit.

A paragone degli olandesi i pittori fiamminghi sono poco numerosi, i francesi rari, e gl'italiani quasi mancanti. Dei primi ricorderemo alcune scene di bettola di Brauwer e di Teniers che in un quadro si è anche rappresentato circondato dalla sua famiglia, e in un secondo ci mostra Sant'Antonio tormentato da mille demoni orribili nella sua oscura grotta; dei buoni ritratti di Gonzalez Coquez, probabilmente i suoi colleghi occupati a mangiare allegramente.

Di scuola italiana non abbiamo da segnalare che un bozzetto di Tiepolo, progetto di decorazione certo di qualche palazzo veneziano, rappresentante Alessandro e Bucefalo, opera assai brillante, piena di luce e di vivacità. I francesi ci tratterranno un po' più di tempo: si potrebbe fermarci anche qualche momento avanti alla *Strage degl'innocenti* di Pousin, pittura delle più forti, piena di energia drammatica d'un colorito sobrio e potente che si ritrova molto raramente presso quel pittore. Esso rappresenta da solo presso a poco, a dir il vero, la pittura del XVII secolo francese mentre, del tempo di Luigi XV, troviamo una eccellente *Riunione galante in campagna*, di Pater, delle scene paesane e pastorali di Boucher e una *Natura morta* di Ouvrey. Alcuni paesaggi di Joseph Vernet e d'Hubert Robert ci trasportano nel tempo prossimo alla rivoluzione.

Pochi mobili di secondaria importanza rappresentano molto insufficientemente quest'arte così splendida in Francia nel secolo XVIII. Segnaliamo piuttosto, per finire con delle opere importanti questa troppo rapida corsa a traverso il nuovo Museo Dutuit, un foglio di abbozzi di teste di Watteau, quasi della stessa bellezza delle pagine celebri del Louvre, e due meravigliose seppie di Fragonard degne dei più grandi elogi. Non omettiamo un bassorilievo figurante un baccanale e due gruppi di fauni e faunesse di Clodron.

È per la varietà che questa magnifica galleria è specialmente interessante; e in tutte le categorie si posson segnalare opere d'interesse e degne di nota. Forse tutto questo grazioso insieme sarebbe stato meglio in altro posto che non nel Petit Palais dei Campi Elisi,

di graziosa architettura all'esterno, ma le cui gallerie sono al tempo stesso troppo alte e troppo strette per poter mai esser adoperate gradevolmente all'esposizione di opere d'arte. Ciò si era già constatato nel 1900, malgrado il talento e lo zelo degli organizzatori dell'esposizione retrospettiva, e bisogna rendersene conto oggi ancora con questa aggravante: che il male attuale è permanente.

Tutta la cura e l'esperienza degli ordinatori del Museo Dutuit non son riuscite a dare a questo insieme coesione e intimità, e forse sarebbe stato da preferirsi che si destinasse a ricever la collezione Dutuit il palazzo di Lauzun nell'isola di Saint-Louis, acquistato dalla città di Parigi dagli eredi del barone Pichon, che ha conservato ancora tutta la sua decorazione interna del secolo XVII.

Essa sarebbe stata collocata in un quartiere più popoloso e più industriale dei Campi Elisi, e avrebbe soprattutto ricevuto una cornice più degna di lei e più appropriata ai preziosi oggetti che racchiude.

Parigi, aprile 1903.

JEAN GUIFFREY.

#### NOTIZIE DI LOMBARDIA.

**La serie dei ritratti degli Sforza**, di cui ho già tenuto parola mesi addietro, è finalmente entrata in Castello ed è stata collocata provvisoriamente nella gran sala superiore della torre d'angolo nord-ovest.

Come ho già detto, questi quattordici busti a medaglione, dipinti a fresco, ornavano una piccola sala terrena di un'antica casa al numero 67 del corso Magenta, vicino a Santa Maria delle Grazie, ora posseduta dal conte Cigala, ma, risalendo, la si trova in proprietà dei nobili Piama, prima dei Taverna e prima ancora — al tempo della decorazione di cui trattasi — di Giacomotto della Tela.

I ritratti erano dipinti in altrettante lunette sotto le vele della volta e tra delicati rabeschi policromi, analoghi a quelli della volta stessa; lo stile di queste figure, per disegno, modellazione e colorito, è quello di Bernardino Luini e difatti l'affinità si può confermare col confronto dei ritratti di questo maestro nell'affresco della cappella Besozzi al monastero maggiore e nel grande affresco di Santa Corona all'Ambrosiana.

I personaggi effigiati sono: Attendolo Sforza, Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti, Galeazzo, il loro figlio, e Bona di Savoia sua consorte, Giovan Galeazzo ed Isabella d'Aragona, Lodovico il Moro e Beatrice d'Este, Bianca Maria Sforza ed il consorte, l'imperatore Massimiliano, il cardinale Ascanio Sforza e finalmente i due figli di Lodovico il Moro: Massimiliano e Francesco II.

Mando le fotografie di questi due ultimi ritratti perchè, secondo tutte le probabilità eseguiti dal pittore, se non al cospetto dei personaggi stessi, almeno per

Conoscenza personale, cosicchè al pregio artistico si associa anche l'importanza storica.

**Galleria d'arte moderna di Milano.** — Tale galleria da tanto tempo è agghiacciata e sospirata da artisti e pubblico, è ormai un fatto presso che compiuto, e sarà inaugurata il 29 maggio.

Da circa un anno e non più, d'ogni dove, affluiscono al Castello pitture e sculture del XIX secolo, specialmente lombarde, ma pur anche in buon numero

Il fermaglio di grossa lamina d'oro pesa 74 grammi, è lungo m. 0.06, alto 0.03.8, eito 0.01.2; consta di tre pezzi e cioè di due placche ed un uncino, riuniti a cerniera. Le placche sono divise in scomparti rettangolari, quadrati, circolari ed ovali, in parecchi dei quali si conservano ancora le granate. Uno degli scomparti è adorno di due teste di aquila affrontate.

La corniola incisa ha il diametro maggiore di m. 0.03.5 ed è incastonata in una lamella d'oro battuta, liscia



Bernardino Luini: Ritratto di Massimiliano Sforza - Milano, Museo artistico municipale

di artisti di altre regioni d'Italia. Vengono disposte, a cura di una commissione di artisti, nella gran sala della palla ottimamente adattata ed in alcune sale minori adiacenti.

Fra le pitture primeggeranno specialmente: il *Pin-daro* di Giuseppe Sciuti, l'*Ofelia* del Bertini, opere del Favretto, del Cremona, del Faruffini, del Pagliano; Mosè Bianchi trionferà con la *Monaca di Monza* e con tutta una serie di marine e di quadri di figure e di paese. In poco tempo la galleria moderna del castello di Milano, si presenterà quale una delle più ricche ed attraenti d'Italia.

**Nuovi acquisti dei musei archeologico ed artistico nel castello Sforzesco.** — Il primo è entrato in possesso di un fermaglio barbarico, di due rosette, di una pietra incastonata e di una corniola incisa, che erano state rinvenute nella sabbia del letto del Lambro nella Brianza.

all'esterno ed a granellini all'interno. L'incisione rappresenta un cacciatore con l'elmo in capo ed a cavallo, che combatte con la lancia contro un leone. Lo stile è greco del periodo ellenistico.

Il museo artistico non rimane indietro alle altre sezioni e raccoglie le opere sparse e quasi dimenticate di qua e di là. Così si è procurato dall'ospedale maggiore il deposito di un gruppo di parecchi dipinti antichi, fra i quali primeggiano alcune tele del Moretto, descritti a suo tempo da Ugo Fleres nel suo studio su questo pittore bresciano del Cinquecento e pubblicato nel IV volume delle *Gallerie nazionali italiane*. Non inferiore in pregi, sebbene di epoca un po' più tarda e meno felice è una tela del genovese Bernardo Strozzi e rappresentante Dalila.

L'amministrazione dell'ospedale possiede pure un ritratto attribuito a Tiziano: ora si provvede alla sua ripulitura, e se, una volta libero dalle ridipinture, risulterà davvero opera del grande cadorino, è proba-



bile che raggiungerà gli altri quadri in Castello ove sarà più facile ammirarlo.

#### Nuovi acquisti della regia pinacoteca di Brera.

— Nello spazio di pochi mesi la pinacoteca di Brera, per opera del suo direttore dott. Corrado Ricci, si è arricchita di alcune pitture che concorrono a colmare delle lacune immancabili in una raccolta così eclettica.

Di Cosimo Tura è una tavoletta, di 21 centimetri per 17 in cui è dipinto, diagonalmente inclinato, Cristo

sferita, per volere di Napoleone, a Parigi al museo del Louvre assieme con altre pitture antiche in cambio di altre opere. Così, se non altro, Brera non si lascerà più sfuggire il ritratto del poeta Casio amico e protettore del Boltraffio stesso.

Il museo Poldi-Pezzoli si è arricchito, alla sua volta di due opere piccole, ma preziose.

Ricorderò da prima una *Pace* dei primi anni del XVI secolo, a forma di piccolo tabernacolo in argento,



Bernardino Luini: Ritratto di Francesco II Sforza - Milano, Museo artistico municipale

Crocefisso; si tratta senza dubbio di un frammento di quadro, in cui era rappresentato San Francesco d'Assisi in atto di ricevere le Stimmate. I caratteri stilistici del grande artista ferrarese sono evidenti in questa figura emaciata del Redentore, disegnata con grande fermezza.

Del Boltraffio è un ritratto in busto e grande al vero del poeta Girolamo Casio, con la mano destra appoggiata sopra un teschio e sorreggente un foglietto recante dei versi; ha folta capigliatura, viso imberbe; in capo un berretto rosso ed una corona d'alloro, porta pure una veste rosso intenso ed una sottoveste brunastra. Il dipinto è stato rinvenuto dallo stesso dottor Corrado Ricci a Bologna, ove trovavasi abbandonato e trascurato, ed assai guasto. Un prudente restauro ha restituito pregio ed importanza a questa effigie, che è la stessa che appare nella *Santa conversazione* del medesimo Boltraffio, detta appunto la *Madonna Casio*, in antico appunto nella pinacoteca di Brera, e poi tra-

sopra piede, adorno di sei quadretti in ismalto. È alta in complesso m. 0,16.5 e larga — a sportelli aperti — m. 0.09. Gli smalti sono alti 0.08.

Tutta l'ossatura ed il piede sono in argento con doratura e smalti qua e là. Così superiormente alla parte centrale centinata si svolge una decorazione composta di due delfini e di nodi a guisa di fiori; il nodo centrale e superiore forma un fiore smaltato in azzurro e bianco con doratura e termina con un anello trilobo, dorato. Il sostegno o piede consta di due parti: la superiore formata di due cornucopi e di due calici, con smalto azzurro e bianco e pallottole d'argento; l'inferiore di un piede dorato ottagonale e *guilloché*, con nodi a fior di giglio capovolti.

I quadretti smaltati sono sei: nella fronte abbiamo in mezzo il *Presepio* e negli sportelli *San Bernardino da Siena* e *San Lodovico di Tolosa*; all'opposto; la *Crocefissione* e lateralmente l'*Angelo* e la *Vergine Annunziata*. Nei colori di questi smalti, su lamina d'argento,

predomina l'azzurro oltremare, poi il bianco, il grigio ed infine vi troviamo pure l'ocra gialla ed il verde rame, oltre ben inteso le lumeggiature d'oro.

Lo stile del disegno e dei tipi e le stesse composizioni palesano la imitazione di lavori e della maniera della vecchia scuola lombarda, massime del Foppa e

si stacca una tenda di color rosso acceso e si apre una finestra, dalla quale si intravede un laghetto ai piedi di un paese montuoso. La Madonna ha una veste rosso cinabro acceso e un manto azzurro che oggi tende al verdognolo. Il Bambino è adagiato sopra un cuscino verde rame con due bottoni di rosso-rame.



Bernardo Strozzi: Dalila - Milano, Museo artistico municipale  
(Dall'Ospedale Maggiore)

del Civerchio e confermano, quanto già lasciava supporre la provenienza dalla chiesa di Rivolta d'Adda, presso Treviglio, che questo è lavoro di oreficeria e smalto di artefici lombardi.

L'altra opera è una *Madonna col Bambino* di Andrea Solari (sutavola alta m. 0.36 e larga m. 0.28). La Madonna, mezza figura di tre quarti a sinistra, allatta il Bambino seduto di fronte sopra un cuscino verde. Sul dinanzi si trova un parapetto di legno. Sul fondo bruno oscuro,

Niun dubbio che qui abbiamo un primo pensiero, uno dei primi concetti che l'artista svolse successivamente a più gradi, fin che pervenne all'opera completa e perfetta detta la *Vierge au coussin vert* del museo del Louvre. Già in questo grazioso quadretto abbiamo la dolce espressione del viso della Madonna dai lunghi occhi languidi ed affettuosi, il bambino vispo, vivace e paffutello, un colorito intenso, potente, sonoro ed armonioso, una luminosità straordinaria.



Donatore di così prezioso gioiello è stato il cav. Aldo Nosedà.

**L'esposizione postuma di opere di Eleuterio Pagliano** (morto il 5 gennaio scorso), inauguratasi con un'affettuosa ed applaudita commemorazione del pittore prof. Vespasiano Bignami, è rimasta aperta nella palazzina della *Permanente* per tutto il marzo e buon tratto d'aprile. Tra quadri, bozzetti, acquarelli, cartoni, disegni ed acqueforti il catalogo raggiungeva i 132 numeri. La Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, i musei pubblici di Milano, molti privati e la vedova vi avevano concorso liberalmente; la scelta e l'ordinamento furono ottimi: così fu dato di onorare degnamente quel grande pittore e di apprezzarne l'arte. La sua caratteristica di pittore geniale e di patriota emergero vieppiù potentemente; tra tutto quel complesso continuava ad attrarre e commuovere la gran tela: *La morte della figlia del Tintoretto*, dipinta nel 1861, di proprietà del cav. Giulio Mylius; opera popolarizzata dall'acquaforte del Pagliano stesso e che rimarrà il capolavoro di lui.

Milano, aprile 1903.

GIULIO CAROTTI.

#### NOTIZIE DELLA LIGURIA.

**La questione dei restauri alla Galleria Brignole-Sale (Palazzo Rosso).**<sup>1</sup> — Di tale questione l'arte è stata piuttosto il pretesto che l'oggetto, ma non abbiamo creduto poterci dispensare dal farne menzione su queste colonne, specialmente perchè l'eco delle discussioni (se tali potevano dirsi) è stata assai vasta e s'è diffusa anche all'estero, dove difficilmente gli studiosi avranno potuto farsi un'idea chiara dei fatti. Perciò non sarà inopportuno che una parola definitiva sia detta da questa rivista, la quale non ha partito preso e che per la sua serietà e imparzialità dà affidamento agli studiosi.

Non faremo un lungo riepilogo dei fatti. Nell'estate del 1901, il prof. Quinzio, direttore della Galleria, segnalava al municipio la necessità di restauri ad alcuni quadri; e in conseguenza, la Giunta municipale (con cautela degna di ogni lode), invitava una Commissione ad esaminare lo stato dei dipinti, indicare la qualità e il modo dei restauri e designare un restauratore. La Commissione (composta, oltre il Quinzio, di quattro direttori di gallerie dello Stato: Baudi di Vesme, Can-

talamessa, Ricci e Ridolfi, del march. D. Pallavicino e del prof. Canevagli, i quali però non si trovarono mai tutti quanti riuniti) adempì minuziosamente all'incarico, designando poi a restauratore il prof. Orfei di Bologna, dissenziente però il prof. Quinzio, il quale voleva affidato il lavoro ad artista di Genova. L'Orfei eseguì i restauri secondo le norme tracciategli, dal



Fibula barbarica  
e altri oggetti ritrovati nel fiume Lambro  
Milano, Museo archeologico

novembre 1901 all'aprile successivo, in mezzo per altro alle vive ed assidue opposizioni del direttore Quinzio, il quale dichiarava l'opera dell'Orfei disastrosa ai dipinti. Ma la Commissione in due diverse visite, l'una a metà dei lavori, l'altra alla fine, approvò i restauri. Molti mesi dopo un periodico genovese, recentemente nato, richiamava l'attenzione sopra di sé e dei quadri restaurati con un articolo di violente censure contro l'opera dell'Orfei. L'articolo poteva esser giudicato fin dalle prime righe (ove si parla di Perin del Vaga come contemporaneo di Rubens e di Van Dijck), ma ancor meglio in seguito ove, fra altro, si diceva che la Commissione *era composta per intero di critici d'arte* e dove l'Orfei non riceve miglior epiteto che quello di *carrettiere*, ecc. Ma, generalmente, artisti e giornalisti non credettero che per trattar di quell'argo-

<sup>1</sup> Riassumo qui molto brevemente una diffusa e completa relazione che doveva essere stampata nel presente fascicolo, se questo a causa del noto sciopero tipografico, non fosse uscito con tanto ritardo da far perdere alla trattazione dell'argomento buona parte della sua opportunità. Perciò ho pensato fosse bene limitarsi a questo cenno sommario. La questione, del resto, è stata trattata con larghezza in parecchi giornali quotidiani italiani, specialmente genovesi, e ad essi potrà ricorrere chiunque avesse vaghezza di prendere cognizione più esatta della questione stessa.



*Pace* del principio del secolo XVI  
Milano, Museo Poldi Pezzoli

mento fossero necessarie nè cultura storica, nè competenza speciale, nè serietà di osservazione: poichè si denunciava un vandalismo artistico, e in Italia, esso doveva esser vero *a priori*. Si sollevò dunque un vasto pettegolezzo in cui, coerentemente alla mossa, retorica e inciviltà si dettero la mano per la difesa dell'arte e della nazione, e molti censurarono, senza neppure aver veduto, quasi tutti poi senza mostrare alcuna cognizione della materia. Ma persone di sicura autorità hanno poi confermato la buona reputazione professionale dell'Orfei, ed hanno ravvisato ne' suoi restauri una scrupolosa esecuzione, conforme ai dettami meglio ammessi, difettosa quando mai per una tal quale timidezza nel completare l'operazione di restauro, ove

si mostra l'esecutore troppo preoccupato di eventuali accuse di rifacimenti. E così, ciò che di poco gradevole trovano oggi i censori, in quei quadri non è il segno di cattivi restauri, ma dei deperimenti che v'erano: riflessione che sarebbe venuta naturale a molti se, nel fare un ingenuo confronto fra il prima e il poi, avessero anche pensato alla differenza che c'è tra il visitare i quadri di una Galleria per gustare ciò che hanno di bello, e l'esaminare i segni di deterioramento, quando qualcuno ha indicato quali sono (specialmente poi per una galleria difettosa di luce e di disposizione come quella del Palazzo Rosso).

Non parliamo dell'altra risibile parte della questione riguardo ai così detti « diritti della città di Parigi », perchè non ha consistenza: ci basta di augurare che tali incidenti, poco lodevoli per chi li promuove, servano almeno di ammaestramento e, per quanto inopportuni, giovino a tener desta l'attenzione per la conservazione delle opere d'arte.

#### **La chiesa e il chiostro di Sant'Andrea. —**

Già l'anno scorso, in questo stesso periodico (anno V, pag. 261) il dott. Antonio Taramelli ebbe giuste parole di rammarico e di rimprovero per la demolizione a cui è stato destinato il chiostro di Sant'Andrea; adesso dobbiamo aggiungere che il rammarico si fa maggiormente sentire man mano che vien resa più evidente la gravità della perdita.

Il municipio ha disposto (e crediamo non errare attribuendone il merito alla solerzia del prof. Giovanni Campora) che non soltanto siano fatti i rilievi del chiostro per poterlo almeno ricomporre altrove, ma che essi si estendano anche alla chiesa, e che gli affreschi che ne decorano le volte siano salvati. E per cura specialmente del prof. Campora, coadiuvato con molta genialità per la parte tecnica dall'architetto Grondona, si è venuta oggi

lentamente riconoscendo la chiesa, la quale, sebbene malmenata in più tempi, si manifesta non meno preziosa del chiostro. Di forma basilicale a tre navate (lunga m. 32 e larga 12, circa), con tre absidi in fondo, con volta a crociera su quattro pilastri a fasci, con le navate divise da archi rotondi impostati su colonne di marmo a capitelli romani, essa fu costruita, come si è potuto rilevare dai dati storici e stilistici, tra la fine del decimo e il principio dell'undecimo secolo; ma ebbe, dal Quattrocento in poi, tutte le trasformazioni e mascherature immaginabili, talchè nessuno avrebbe potuto supporre che, sotto le sconclusionante apparenze di quel tempio (perfino diviso in due, orizzontalmente), celavasi ancora, e ancora riducibile, l'antica



chiesa romanica. Di buono non v'aggiunse il seicento che gli affreschi di Domenico Piola e di Gregorio ed Orazio Deferrari, che troviamo descritti nella guida del Ratti (1766), e che rimangono ancora in buona parte, e degni d'ammirazione. Ma non esitiamo a dire che, più degli affreschi, si trova interessante la costruzione primitiva, di cui purtroppo non rimarrà traccia che nei disegni diligenti dell'architetto Grondona.

Il chiostro, come è noto, è posteriore alla chiesa, ma si fa risalire alla fine del secolo XII, chè già si hanno a quell'ora in Liguria manifestazioni d'architettura ogivale. Ha pianta rettangolare, non perfetta, di dimensioni interne di m. 12,40  $\times$  6,20 circa ed è circoscritto da un loggiato di colonnine binate, e raggruppate a sei negli angoli; sopra il loggiato correva un altro piano che aveva luce e ornamento da leggiadre bifore parimenti archiacute, una delle quali è stata rimessa di recente in luce di sotto la muratura.

Oltre la bella armonia dell'insieme, sono assai notevoli parecchi dei capitelli del loggiato, anteriori evidentemente di qualche secolo al chiostro, istoriati con rozze figure d'uomini e d'animali, e tolti, com'è verosimile, da un'altra costruzione. La quale poteva essere il primitivo chiostro, costruito dalla parte opposta, coevo alla chiesa, che fu invasa poi dalle mura civiche erette nel 1157.

La torre campanaria che oggi resta, opera del seicento, non ha interesse; quella primitiva si elevò, come par certo, sui pilastri della crociera, esempio non rarissimo in Liguria. Molti quesiti costruttivi e artistici sono offerti dalle indagini a cui attende il prof. Campana, ed è a sperare che gli sia dato, da chi può, modo e tempo di risolverli: così se non si salveranno le cose, si solveranno le memorie. Ma molti piangono la bella occasione perduta per Genova di fare un'opera di genio, degna della città antica e della moderna, ridando vita ai preziosi edifici di quella pittoresca altura, che sta per esser rasa al suolo come una fortezza conquistata!

A. ROMUALDI.

#### NOTIZIE DI TOSCANA.

**Restauri nel cortile del palazzo Medici.** — A spese dell'amministrazione provinciale, sotto la direzione dell'architetto comm. Mazzanti, si è compiuto il restauro dei graffiti che adornano il cortile del palazzo Mediceo. È stata riaperta l'altana e si sono ricercate con molta cura tutte le parti degli antichi graffiti esistenti sotto il giallo dell'intonaco. Ora il cortile, nonostante le pareti dove i Riccardi incastrarono, incorniciandoli goffamente, alcuni frammenti di antichità, si presenta in un aspetto molto gradevole. La decorazione è semplicissima; grappoli e foglie nei peducci degli archi; tra la cornice e l'architrave, di pietra, che sormontano gli archi un fregio con festoni di foglie e

frutta, e un fregetto sotto il davanzale dell'altana: tutto il resto a finte bozze con fondo nero e bianchi riquadri. Grazie ad una notizia rintracciata nello zibaldone di Giannozzo Salviati da A. Warburg sappiamo con precisione che « che la chasa di Chosimo de' Medici » si cominciò a murare nel 1444: nel 1452 si pensava già alla decorazione del cortile e Maso di Bartolommeo ne forniva i disegni: « 1452. Da Coximo de' Medici a dì 27 d'aprile lire tre e soldi 6 per maniffatura di due disegni che io gli feci, l'uno fu un fregio alto  $7/8$  che va sotto el davanzale del cortile, et uno architrave che va sotto detto fregio; e' quali danari ebbi da Bartolomeo Sassetti » — « Coximo de' Medici de' dare a dì 2 di giugno, per feste <sup>1</sup> disegnate che sono nel fregio sopra le cholone del cortile del suo palagio in tutto lire 8 ». Giacchè i festoni di questo fregio si accordano ai tondi che contengono i medaglioni di Donatello, mi pare che sia lecito porre con qualche verisimiglianza questi lavori circa il 1450, dopo cioè la dimora di Donatello in Padova (1444-1449), contrariamente all'opinione del Reymond che li colloca nel secondo periodo dell'arte donatellesca (1433-1444).

**Restauri a Santa Maria Maggiore e a San Miniato.** — Nella facciata della chiesa di Santa Maria Maggiore si sono tentati dei saggi per vedere se fosse possibile togliere l'intonaco e restituire alla chiesa la sua fronte di pietra. Non sarebbe inutile, se ulteriori lavori si faranno, provvedere alla porta maggiore, che è ridotta in uno stato miserabilissimo. Anche i restauri al palazzo dei Vescovi, in San Miniato al Monte, da tanto tempo invocati, hanno avuto finalmente principio. Le bifore della facciata, malamente acciecate, ma per fortuna lasciate intatte, si sono ora in gran parte riaperte e si spera di poter rendere al grande salone, oltre la luce e l'ampiezza originarie, il suo bell'aspetto, valendosi per la decorazione policroma di alcuni frammenti che se ne trovarono sulle pareti. Così, accanto alla facciata di San Miniato sfavillante di marmi e di mosaici il bruno palazzo merlato ricomporrà l'antica armonia.

**Di due terrecotte robbiane.** — Nell'ottobre del 1902 il *Marzocco*, che si occupa con intelligente solerzia di tutto quel che riguarda la nostra città, richiamava l'attenzione dell'Ufficio regionale su una lunetta robbiana nascosta in un andito oscuro della Compagnia dei pittori, sotto le loggie dell'Ospedale di Santa Maria Nuova. « Soltanto il Del Migliore e il Follini, diceva il *Marzocco*, per quanto ci consta, ne danno timida notizia attribuendola senza esitazioni a Luca della Robbia. Ma la lunetta coi fondi celesti e col festone di frutta e fiori è molto più nella maniera

<sup>1</sup> L'Yriarte (Libro di ricordi di Maso di Bartolomeo, Paris 1894, pag. 68), legge erroneamente « teste »: ma il manoscritto da me riscontrato ha « feste », per indicare festoni.

di Andrea che in quella di Luca». Invece nello stesso giornale (11 gennaio 1923) Romualdo Pantini, con un articolo dal titolo: «Un capolavoro ignorato», ripresentava, per la lunetta, l'attribuzione del Del Migliore e del Follini industriandosi a confortarla di qualche ragionamento. Si noti che sotto al rilievo, adattata alla meglio e, sembra, lacunosa, è la seguente iscrizione, purimente in terra invetriata: «Hoc opus fieri

capolavoro di equilibrio tecnico e di espressione altissima». Lasciando da parte la questione della data, che per me rimane nonostante la gratuita supposizione del Pantini, è certo che la lunetta non può essere di Luca. Chiunque dia un'occhiata, anche rapida, alla riproduzione che offriamo, può per un istante rimanere sorpreso dalla drammatica eloquenza del sentimento, ma appena consideri il rozzo modo con cui sono model-



Scuola dei Della Robbia: Terracotta invetriata  
Firenze, Compagnia dei pittori, Ospedale di Santa Maria Nuova

fecit mag<sup>cus</sup> eques et comes dñs Valeriu...s potestas huius inclite | civitatis 1476 et 1494 cuius arma canis bicaudus desi... demonstrat — ». L'iscrizione indicherebbe dunque che la lunetta è stata compiuta almeno nel 1494, dodici anni cioè dopo la morte di Luca. Il Pantini cerca di attenuare il danno che da questa data verrebbe alla sua tesi supponendo che il podestà, che è poi Valerio dei Pimpinelli da Bolsena, ordinasse nel '76 la lunetta e che l'iscrizione fosse apposta nel 1494 «magari per omaggio di clientela al buon Potestà reduce, magari da lui stesso quasi desiderata e inaugurata». Nel '76 Luca aveva settantasei anni «e poteva, egli solo, compiere in una lucida armonia di vita questo

late le estremità — per esempio le mani tozze della Vergine, — l'imperizia con cui sono condotte le pieghe e con cui è trattato il nudo, l'inesperienza che si rivela negli scorci, il gesto insignificante adoperato ad indicare il dolore di Maria, l'espressione leziosa ed enfatica del volto della Maddalena, converrà senza dubbio nella nostra opinione. Di più, questa lunetta non può essere riavvicinata a nessun'altra opera di Luca: non alla *Deposizione* nel timpano del tabernacolo di Peretola, che ad ogni modo è del 1442 ed è uno dei primi saggi in terra cotta invetriata, e nemmeno alla *Crocefissione* dell'Impruneta, dove l'emozione pur essendo — ed è caso unico nella serie dell'opere di Luca —



così violenta è sempre espressa con la consueta euritmica eleganza e con grande finezza e scienza di arte. Nella lunetta di Santa Maria Nuova, se qualcosa è di notevole è da ricercarsi, piuttosto che nell'esecuzione, nella composizione che è originale e di qualche efficacia: per ciò accogliamo con piacere la notizia che l'Ufficio regionale si proponga di trasportare il rilievo robbiano nel chiostro dell'ospedale, in luogo più acconcio e meglio accessibile. *Trasportare* è necessario, in questo caso: ma perchè si volle nel 1890 rinchiudere in un oratorio il bassorilievo rubato, poche settimane or sono, a San Severo di Legri? Si tratta, come i lettori già sapranno, di una *Deposizione* attribuita a Luca della Robbia (?), stata per secoli esposta al libero cielo, sotto gli occhi di tutti, poi seppellita nel chiuso locale di una Confraternita e finalmente rubata. In questa circostanza, che non è davvero fausta, si è saputo che l'Ufficio regionale dal 1890 non aveva ancora pensato a farne una fotografia, sicchè, quando si dovettero dare disposizioni per rintracciare la terracotta scomparsa, si dovette ricorrere a monche descrizioni verbali. Una cortese straniera, miss Grahame, conosciuta la cosa, ha prestato al prof. I. B. Supino una sua fotografia che la « Miscellanea d'arte » ha pubblicato nel fascicolo di marzo. Ciò sia detto senza commenti, per nostra vergogna!

**Il Museo storico del Centro di Firenze e i restauri dell'Opera del Duomo e di Santa Croce.** — Il 25 gennaio dell'anno corrente si inaugurò il « Museo storico del Centro di Firenze », allogato nel chiostro maggiore e in alcune stanze attigue del convento di San Marco. Gli stemmi, le architravi scolpite, i pilastri, le colonne, tutti i residui scampati alla distruzione vi sono raccolti e collocati in bell'ordine. Nelle stanze laterali al chiostro si conservano i frammenti di decorazioni murali ritrovati nelle antiche sale, e dei quali testè si scopersero altri avanzi in una casa di via Vasari. Tutto ciò, fotografato, catalogato, illustrato in appositi volumi sta a rappresentare un intiero quartiere di Firenze, il più pittoresco, forse, certo il più ricco di memorie, « il modello e tuorlo e cari luoghi della città », come dice Giovanni Villani. Visitando il nuovo museo, che pure è tenuto con molta precisione, io provavo la stessa impressione di tristezza che osservando, nel cortile del palazzo Ducale, gli avanzi del campanile di Venezia ricercati e ordinati, con postuma e pietosa cura, fino nei minimi frammenti. Almeno, che questi esempi ci rendessero previdenti e accorti pel futuro! In Firenze, ed è buon segno, la Opera di Santa Maria del Fiore, dovendo por mano ai lavori pel collocamento della porta maggiore di bronzo, ha pensato intanto a far ripulire gli angeli, di Santi di Tito, e la lunetta in mosaico di Gaddo Gaddi e a liberare i primi pilastri dallo spesso strato di tinta che ricopriva i bei concetti di pietrame. E l'Opera di

Santa Croce promette che si continuerà la decorazione policroma della travatura del tetto e si provvederà a un mantenimento più decoroso di tutta la chiesa. Bisognerebbe perciò che gli Uffici regionali esercitassero una vigilanza molto attiva e con visite frequenti si rendessero conto delle condizioni « reali » delle opere d'arte affidate alle loro cure. In Santa Croce, per esempio, le cappelle decorate dai freschi di Bernardo Daddi e di Giotto sono tenute con grande trascuratezza; nell'ultima specialmente l'intonaco si è qua e là distaccato dal muro e minaccia di cadere. Lo stesso succede per gli affreschi del chiostro verde in Santa Maria Novella... e potrei citare un'infinità di esempi, se queste notizie di Toscana non fossero già riuscite troppo lunghe.

Firenze, marzo 1903.

GIOVANNI POGGI.

**I restauri agli affreschi di Benozzo Gozzoli nel Camposanto di Pisa.** — Il progressivo deperimento al quale sventuratamente vanno soggetti gli affreschi di Benozzo, ed a cui ognuno ha potuto assistere anche nel corso di brevi anni, ha indotto finalmente l'Ufficio regionale dei monumenti ed il Ministero della pubblica istruzione al tentativo di un rimedio radicale e sollecito, per impedire una prossima e completa rovina. La grande parete settentrionale del Camposanto, sulla quale Benozzo aveva diffuso tanta gioia pura e spensierata nelle sue figure piene di giovinezza e nella meravigliosa ricchezza della decorazione, già da molti anni era stata fortemente danneggiata per infiltrazioni di umidità, e già, oltre quelli eseguiti su larga scala dal Rondinosi nel secolo XVII, erano stati fatti per il passato saggi parziali di restauri, contaminati spesso da ritocchi o rifacimenti poco coscienziosi. I distacchi compiuti verso la metà del secolo passato dal Botti, quantunque apparissero per il loro tempo quasi come un prodigio, mostrano ora la loro imperfezione ed insufficienza, sia perchè il Botti avendo staccato frammenti di affresco insieme con un buono strato d'intonaco, per riapplicarlo sopra il muro risanato dalle infiltrazioni, non impedì con ciò che il colore alla superficie continuasse a distaccarsi, sia perchè i riattacchi non furono fatti con troppa precisione, di modo che i pezzi riportati non vennero a combinare perfettamente fra loro e con la rimanente superficie, dando luogo talvolta a dei veri e propri scalini. In qualche caso poi vediamo perfino la testa di una figura ricollocata a qualche distanza dal corpo, al quale originariamente apparteneva. Altrove i pezzi furono connessi fra loro da frequenti spranghette di metallo, che apparendo visibilissime sull'affresco, procurano all'occhio un'impressione tutt'altro che gradevole.

Tentativi pure molto parziali di distacchi furono

fatti negli ultimi anni dai signori Fiscali, padre e figlio; ma quantunque i risultati fossero assai soddisfacenti, pure erano anch'essi ben poca cosa in confronto alla vastità del pericolo che pur troppo è inevitabile, ma che è nostro dovere di rendere remoto più che sia possibile. E per deliberare appunto intorno ad un provvedimento più energico fu nominata recentemente dal Ministero una Commissione composta dei signori Carrocci, Cantalamessa e Cavenaghi, la quale affidò un primo tentativo di restauro al signor Domenico Fiscali, benemerito di molti e ben riusciti lavori di simil genere, per antiche opere di pittura in Pisa e nelle altre città della Toscana. Questo primo tentativo è stato limitato ad una parte delle Storie di Giuseppe, e precisamente al particolare sinistro dello scompartimento, particolare già assai danneggiato, e per il quale non sarebbe stato troppo temibile anche il pericolo di un insuccesso.

La superficie dell'affresco, mediante i lunghi procedimenti che implicano tutte quelle gravi difficoltà che solo può conoscere chi è addentro ai segreti del mestiere, è stata riportata sopra una grande intelaiatura di rete metallica, che le impedisce ogni contatto con la parete, e quindi con l'umidità inerente ad essa, lasciando un vasto spazio per la libera circolazione dell'aria. Ma per questo lavoro di rapporto sul telaio metallico l'affresco ha dovuto subire non poche operazioni, che potrebbero sembrar quasi un fiero attentato alla sua esistenza, e che sentiamo il dovere di prendere seriamente in considerazione.

Innanzitutto, per potere eseguire perfettamente il distacco dalla parete, è stato necessario lavare, con tutte le dovute cautele, la superficie dell'affresco, perchè non rimanesse alcuno strato di polvere o di altre materie estranee, che potesse impedire la buona riuscita del lavoro.

Questa lavatura fu eseguita dal signor Fiscali in presenza della stessa Commissione, perchè questa avesse luogo di vedere personalmente a quali danni poteva andare incontro il dipinto. E tale operazione, è inutile nascondere, è quella che desta maggiormente le nostre apprensioni.

Gli affreschi, come ognuno sa, acquistano col tempo quella velatura, quella sottile patina che forma specialmente la delizia degli artisti, perchè dà luogo a preziosi rapporti di tonalità nella pallida fusione di tinte indefinite e strettamente collegate fra loro da un'intima simpatia.

Ed è indiscutibile, inevitabile, che parte di questa armonia venga meno in seguito a quella lavatura, alla quale necessariamente devono andare sottoposti gli affreschi.

Bene inteso che essa viene eseguita spolverizzando il liquido sulla parete, e poi asciugandolo con una spugna, non già strofinando la parete, il che porterebbe ad un vero disastro. Questo della lavatura è fran-

camente l'unico danno che vengono a subire gli affreschi, danno che però non è da credersi grave quanto potrebbe sembrare a prima vista, poichè nulla viene propriamente tolto al carattere murale della pittura, tanto più che l'opera di riparazione è naturalmente limitata a salvare le parti ancora esistenti, non già a completare arbitrariamente quelle mancanti. E questo è il punto essenziale sul quale preme d'intenderci chiaramente. Guai a cedere alla tentazione di completare il minimo particolare, di rendere più netto un contorno scomparso o indebolito, di dar maggiore rilievo ad un oggetto rinforzando una tinta vicina! Guai! Una volta messi su questa strada, non si sa dove si andrebbe a finire. Nessun tratto di pennello deve essere applicato sulla superficie del colore. Soltanto, ed a questo ci sembra aver provveduto saggiamente l'opera del restauratore, in certi luoghi, dove essendo completamente caduto il colore era venuta in vista la calce grezza, si è cercato di neutralizzare il colore della calce stessa con una tinta uniforme che si avvicina al valore della tinta locale, e applicata non già sul davanti, ma al di dietro del sottilissimo strato d'intonaco che era stato distaccato insieme col colore. Vorremmo però che queste tinte neutre fossero applicate con la massima cautela e parsimonia poichè altrimenti è facile correre il rischio di togliere la luminosità all'affresco, e dargli una intonazione che apparisce sorda nella sua totalità.

Peraltro la solidità che acquista la pittura dopo un simile lavoro è veramente sorprendente, tanto che può essere sfregata e grattata fortemente senza risentirne alcun danno, mentre nello stato attuale quei resti preziosi sembrano quasi dover scomparire col fiato del nostro respiro. Tutto questo ci sembra compenso bastante per le perdite non gravi inerenti all'opera di restauro, e che anche noi vorremmo potere evitare. Ma, sarà lecito domandarci, non è da preferirsi questo danno lievissimo al danno immenso al quale si va incontro irrimediabilmente, alla scomparsa completa di questi tesori dell'arte quattrocentesca?

Purtroppo, data anche la buona riuscita di questo primo tentativo eseguito, non ci possiamo fare illusioni sul risultato dell'opera completa, e difficilmente applicabile a tutti gli affreschi.

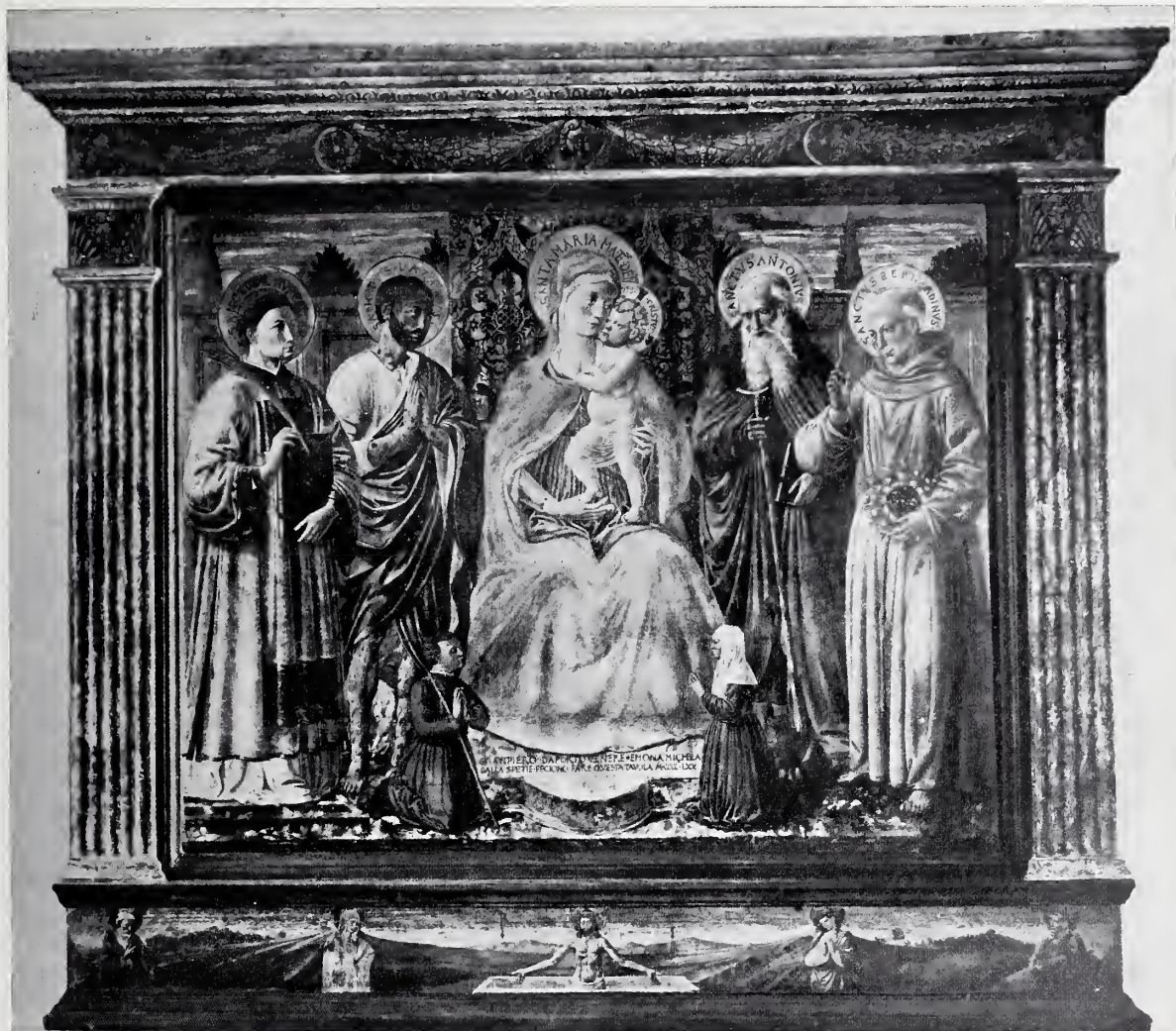
Ma sarà da augurarsi almeno che saggi provvedimenti saranno presi, non fosse altro per quelle parti che presentano più imminente pericolo, sebbene sarebbe provvido non aspettare che questo divenisse imminente anche per quelle che fino ad ora hanno meno sofferto.

**Una tavola di Benozzo.** — Fra i lavori di restauro eseguiti in questi ultimi tempi dallo stesso signor Domenico Fiscali in Pisa, è da annoverarsi una tavola pure di Benozzo, esistente nella sala dell'Università dei Cappellani, ma che fino ad ora, per il suo stato miserando, non era stata stimata degna di attirare



l'attenzione degli studiosi, che generalmente la rifiutavano al maestro fiorentino. Il Supino stesso che studiò diligentemente le opere minori di Benozzo Gozzoli in Pisa, escluse recisamente che questa tavola potesse annoverarsi fra le altre lasciate dall'artista nella nostra città, e seguì l'opinione espressa dai signori

poterla presentare per la prima volta all'attenzione degli studiosi, giacchè per l'innanzi il suo stato era tale da rendere inutile ogni tentativo di riproduzione. Infatti le diverse tavole componenti il dipinto erano fortemente sconnesse fra loro, mostrando profonde fenditure trasversali, ed una patina spessa ed untuosa



Benozzo Gozzoli: Madonna in trono con Santi - Pisa, Palazzo dei Cappellani del Duomo  
(Fotografia Pescioni)

Crowe e Cavalcaselle, i quali l'attribuirono a uno scolaro cui erano stati familiari altri stili oltre quello predominante del Gozzoli. Il Supino credette inutile il pubblicarla, date specialmente le cattive condizioni del dipinto, e si limitò a dare come sicuri lavori in tavola di Benozzo a Pisa soltanto le tre tavole esposte al Museo civico, e quella non meno importante nella chiesa di San Domenico.

Di diverso parere crediamo sarebbe stato lo stesso Supino, se avesse potuto parlare di questa tavola dopo il recente restauro che ce l'ha rivelata come opera non dubbia di Benozzo, e certo degna di essere annoverata fra le migliori di lui. Siamo quindi lieti di

rendeva irriconoscibile la mano dell'artista ed inapprezzabili i meriti di essa.

Ora invece il colore, liberato da quella patina che lo velava ai nostri sguardi, ma che in certo modo lo preservava dalle ingiurie del tempo, è balzato fuori in tutta la sua smagliante vivacità originale, ad eccezione del rosso manto della Vergine, che è stato in gran parte ridipinto. La Madonna è rappresentata seduta sopra un trono, avendo il bambino ritto sulle ginocchia, in un atteggiamento comune ad altre opere del maestro.

Il bambino sta in atto di abbracciare il collo della madre, la quale solleva con una mano il piede destro

di lui. Lateralmente stanno in piedi Sant'Antonio e San Bernardino a destra, San Lazzaro e San Lorenzo a sinistra. Ai piedi del trono stanno inginocchiate, una per parte, due piccole figurine, con le mani giunte, raffiguranti i due committenti dell'opera.

Sul ripiano del trono sta scritto:

GIAMPIERO DA PORTO VENERE E MONA MICHELA  
DALLA SPETIE FECIONO FARE QUESTA TAVOLA  
M.CCCC.LXX.

Dietro il trono si stende una bellissima stoffa di damasco rosso a fiorami. Sul gradino della cornice è rappresentato nel centro Cristo resuscitato, a destra San Giovanni Evangelista e Santo Stefano, a sinistra la Vergine e San Pietro a mezze figure.

Il colorito vivace e dall'aspetto smaltato manca tuttavia di trasparenza nelle carni e specialmente nella barba del venerando Sant'Antonio, il quale ci riproduce quel tipo di vecchio così frequente nelle opere del Gozzoli, e che incontriamo ad ogni passo anche negli affreschi del nostro Camposanto. In quelle pitture monumentali certo l'artista ci si presenta sotto un aspetto ben più gradevole che in questa tavola. Benozzo aveva bisogno di un vasto campo per poter dare libero sfogo alla sua fantasia spigliata e gioconda, alla sua mano pronta e facile, ancorchè « non molto eccellente », come dice il Vasari. I difetti di composizione e una certa superficialità di rappresentazione là si fanno perdurare per l'esuberanza di giovinezza e di vita che emana dalle sue scene affollate di personaggi nei caratteristici costumi del tempo. Nel quadro di cavalletto, nella tavola da altare tutte quelle qualità vengono meno in parte, ma resta ancora l'artista accurato nei contorni, elegante e corretto nelle movenze, diligente nel dettaglio. La ricerca dell'espressione non preoccupa soverchiamente l'artista, come appare nel nostro quadro, specialmente dalla testa della Madonna. Le movenze caratteristiche delle figure un po' convenzionali e alquanto legnose nelle articolazioni delle loro membra, ci offrono dati di una sicurezza incontestabile.

Il quadro, come abbiamo visto, porta la data del 1470, ed è certo una delle prime opere eseguite dal Gozzoli dopo il suo arrivo in Pisa avvenuto l'anno 1468. Confrontandola colle altre tavole rimaste in Pisa, essa è da porsi in relazione con quella del Museo civico rappresentante Sant'Anna, la Madonna col Bambino ed il Padre Eterno in alto nella piramide, annoverata fra le migliori opere di Benozzo nella nostra città. Quantunque la tavola del Museo civico abbia una intonazione assai più verdastra e più trasparente, specialmente nelle carni, pure questa affinità è evidente per molti particolari, per la bella stoffa e fiorami che serve di sfondo al trono della Vergine, e per la ricca cornice decorata con ornati, con festoni e testine di angeli.

Prima del recente restauro la cornice della nostra tavola era completamente irricognoscibile, e ben sette mani di tinte sovrapposte l'una all'altra dovettero essere tolte affinché quei festoni, quegli ornati e quei cherubini potessero tornare a vedere la luce.

Quello che ancora è da lamentare è che questa tavola si trovi esposta in luogo di difficile accesso, ignorata dai più; ed esprimiamo quindi il desiderio vivissimo che essa vada ad occupare un posto più degno accanto alle altre del Museo civico, e concorra così ad illustrare maggiormente la feconda attività del maestro fiorentino nella città nostra.

Pisa, aprile 1903.

PIETRO D'ACHIARDI.

#### NOTIZIE DELL'UMBRIA.

##### Nuovi acquisti della Pinacoteca di Perugia. —

Nella sala X (*Scuola del Perugino*), dov'era una copia della celebre *Deposizione dalla croce*, di Raffaello, eseguita da Orazio Alfani (e ora trasportata, fra le altre opere sue, nella sala XVII), è stata collocata una tela, in forma di pala d'altare, su cui fu riportato un affresco di scuola perugina, staccato molto tempo fa da una cappella della soppressa chiesa di Santa Maria della Consolazione. Rappresenta Gesù crocifisso, fiancheggiato da due angeli che raccolgono in un calice il sangue sgorgante dalle ferite delle sue mani, e in basso la Madonna, san Giovanni e dieci altre figure in vari atteggiamenti di dolore e di venerazione. L'Orsini, nella « Risposta alle lettere pittoriche perugine », pag. 97, e nella « Vita di Pietro Perugino », pag. 269, attribuisce questo dipinto, che ha la data del 1522, a Pompeo di Piergentile Cocchi, sebbene gli sembri più trascurato delle altre opere sue. Ma di lui veramente non se ne additano che pochissime, e tutt'altro che sicure, quando se ne eccettuino un paio, mancando quasi ogni notizia della vita e dei lavori di questo mediocre allievo del Perugino, che si trova registrato nella matricola dei pittori perugini, per porta San Pietro, nel 1523, dopo Giannicola Manni, e si sa che viveva ancora nel 1549.

Mentre si facevano alcuni scavi nella chiesa semidiruta di Santa Elisabetta, a Perugia, per vedere se si potessero trovare altri resti del noto e importante mosaico chiamato appunto di Santa Elisabetta, si sono scoperti, sotto diverse mani di scialbo, alcuni affreschi che già erano stati additati dal Siepi nella « Descrizione topologica storica di Perugia » (I, 264) come fatti a ricordo della fondazione della chiesa, fabbricata nel 1328 e dedicata alla Santa d'Ungheria che era stata canonizzata a Perugia da Gregorio IX nel maggio 1235. Questi affreschi ora si conservano nella sala *degli stacchi* della detta Pinacoteca. Il più grande, di forma quasi



quadrata, rappresenta un miracolo di santa Elisabetta, che si può leggere nei Bollandisti (al 19 novembre) e nel capitolo VIII della vita di essa santa, scritta dal Montalembert. Il fondo è tutto occupato dalla facciata d'un goffo edificio che in alto presenta alcune piccole bifore e in basso, o a meglio dire per gran parte dell'altezza della facciata, un'apertura ad arco tondo, completamente riempita da una malconcia figura di santo, che con la mano sinistra tiene un libro chiuso e con la destra stringe tra le punte delle dita lunghe, stecchite, angolose, un piccolo oggetto che ora non si può più distinguere. Dagli scalini d'una porta rettangolare, contigua all'arco già ricordato, scende il langravio Ludovico, marito di santa Elisabetta, appuntando verso di lei l'indice della destra nell'atto di chiederle che cosa nasconda in grembo, mentre ella, spiegando con tutt'e due le mani la veste, invece che dei pani e d'altro che recava ai poveri, la mostra tutta piena di rose bianche e rosse. I poveri, in piccole figure, le stanno inginocchiati ai piedi, nell'estremità destra dell'affresco. Dinanzi a lei, pure in piccola figura, un devoto, appartenente forse a una confraternita, le offre in ginocchio il modello della chiesa, che solleva tra le mani, nella stessa maniera che si riscontra anche in altre pitture; in basso, sotto l'ultimo scalino, la data MCC[CX].XX. Le facce delle due prime figure hanno di caratteristico forti solchi che scendono dalle pinne, piuttosto rilevate, agli angoli della bocca e il naso piuttosto lungo e aquilino, senza dire degli occhi assai bislungi. Quelli di santa Elisabetta hanno le sopracciglia molto arcuate; forse per indicare la sua maraviglia, se non anche per un resto, sia pure inconscio, del gusto bizantino che tanto più pregiava le sopracciglia quanto più somigliavano, come dice il poeta Teodoro Prodromo (ricordato dal Venturi) « a due semicerchi geometrici ». Il marito di santa Elisabetta tiene la bocca semiaperta per la sorpresa, tanto più che, secondo la leggenda, in quella stagione le rose non si trovavano. Le figure sono brutte; ma vi si vede lo sforzo di dar loro espressione e varietà. La prima sta tutta di prospetto; il langravio, dalla barba a punta, è tutto di profilo; la santa, di faccia a lui, è volta di scorcio. Le cinque piccole figure inginocchiate sono tozze e grossolane, ma esprimono in più modi la maraviglia e la devozione. In questo importante dipinto si potrebbero rilevare alcuni caratteri della scuola senese, più forse che della giottesca, il che autorizza, mi pare, anche meglio ad attribuirlo a pittori locali, che non mancavano in quegli anni, come si ricava dalle « Lettere » del Mariotti, e che più si avvicinavano, come è noto, ai senesi. — Dalla stessa chiesa sono stati staccati anche altri minori e malconci frammenti, tra cui uno in forma di trittico, mancante della parte destra ove un'altra figura doveva far riscontro a santa Caterina d'Alessandria che fiancheggiava la Madonna seduta col pargolo sulle ginocchia.

**Su l'antica basilica di San Pietro, fuor di Perugia,** che può dirsi un vero e prezioso museo d'arte, non si aveva finora che un « Cenno storico artistico » pubblicato ne « L'Apologetico » di Roma dall'abate don Luigi Manari e la « Descrizione delle pitture » del benedettino padre Galasso, oltre quel poco che se ne dice nella « Perugia augusta » del Crispolti e nelle guide di Perugia. Alla mancanza di una guida speciale e compiuta ha cercato di riparare don Silvano De Stefano, con un elegante opuscolino di pagine 50, intitolato « La basilica abbaziale dei padri Benedettini di San Pietro in Perugia: guida illustrata » (Perugia, 1902). Ma l'egregio autore, che mi si dice uomo assai dotto e intendente d'arte, si è contentato, troppo modestamente, di offrire ai visitatori comuni, in forma chiara e sommaria, poco più di quanto è solito ripetere ai forestieri, per « una pratica di mezzo secolo », il custode della basilica, « il conosciuto fra Gioacchino ». Qua e là, veramente, qualche correzione è stata fatta e non era certo difficile. Così i primi due quadri della nave sinistra, col *Naufragio della barca che conduceva san Paolo in Italia* e *L'approdo di san Paolo all'isola di Malta*, affreschi riportati su tela, che in alcune delle più recenti guide son dati, con evidente errore, a Orazio Alfani, qui sono restituiti a Leonardo Cungi di Borgo San Sepolcro, che, come lasciò scritto anche il Crispolti, li dipinse per l'Alfani stesso, a cui furono pagati nel 1556, insieme con gli altri due di sua mano, ora in principio dell'altra navata. Ma si seguita, per esempio, ad attribuire al Bonfigli, di cui certo non può essere, la *Pietà* in fondo alla nave sinistra; anzi, se nel testo (pag. 25) si dice solo « attribuita », sotto alla fotoincisione si dice addirittura « di Benedetto Bonfigli »; e così, mentre a pag. 19 una tavola con la Madonna tra santi si dice « attribuita » a Bonifazio da Verona, sotto alla fotoincisione è detta, senz'altro, di lui. E non fo, s'intende, che qualche fuggevole cenno, senza alcuna intenzione d'indicare qui tutte le rettificazioni e le osservazioni che pur sarebbero necessarie in una guida condotta con rigoroso metodo critico.

**La Madonna delle Grazie, del Perugino,** in una cappella del monastero di Sant'Agnese, dopo essere stata assicurata da ogni pericolo di deperimento, isolando e rafforzando il muro su cui è dipinta a fresco, ora può esser veduta da chiunque ne faccia richiesta. In mezzo a un vaghissimo paesaggio, coi soliti « alberelli di poca fronda, » sta la Madonna, in piedi, col capo leggermente inclinato, con gli occhi fissi nei riguardanti, con le palme aperte e levate all'altezza delle spalle in atto tra di preghiera e di protezione o d'intercessione; dall'alto scendono due angeli che in una mano tengono un giglio e con l'altra reggono una corona da porle sul capo; ai suoi piedi stanno inginocchiate, da una parte e dall'altra, due suore in atto devoto. In una di esse qualcuno ha voluto veder l'ef-

figlie di santa Elisabetta di Portogallo, pei fiori che porta in grembo come la sua prozia d'Ungheria e come santa Rosa da Viterbo, alle quali pure si attribuisce lo stesso miracolo già accennato; ma il professore don Ettore Ricci crede invece che quelle due figure gentillesse rappresentino suor Eufrazia e suor Eustochia, cugine del Perugino, che a loro preghiera avrebbe dipinto la detta Madonna, ritraendo nel suo viso tondo e soave le sembianze della madre, come vuole una tradizione ancor viva nel monastero. Il Ricci dà anche una fotoincisione di questo affresco in un suo

Commissione, che ritiene veramente del Vannucci le ossa trovate vicino all'ingresso della chiesa, ha reso conto delle sue ricerche, dei suoi studi e delle sue conclusioni con una erudita e perspicua relazione, pubblicata dal suo segretario, prof. Alessandro Bellucci, ne «L'Umbria»: rivista d'arte e letteratura (Perugia, 1902).

In una delle ultime adunanze della detta « Riunione » degnamente preseduta da quell'insigne artista e perfetto gentiluomo che è il conte Lemmo Rossi Scotti, fu letta dal dott. Romeo Gallenga, già allievo



Ascoli Piceno - L'antica « Loggia dell'Arengo » recentemente ritornata in luce  
Lato di levante

opuscolo sopra un'altra immagine della Madonna delle Grazie: quella del duomo di Perugia, la quale egli vorrebbe dipinta da qualche mediocre allievo del Perugino, ad imitazione della bell'opera del maestro. Al qual proposito si vedano anche le recenti osservazioni del prof. Scavanti nel suo studio su « L'antica immagine della Madonna delle Grazie nel duomo di Perugia » (ivi, 1902). Dello stesso prof. Ricci merita poi d'esser ricordato qui un volume su la « Vita della beata Colomba » (Perugia, 1902), per molte interessanti notizie sull'arte perugina nei secoli xv e xvi.

**La Riunione artistica di Perugia** nominò tempo fa una Commissione per la ricerca delle ossa del Perugino nella chiesetta di Fontignano, secondo alcune indicazioni fornite dalla tradizione locale e da un passo della cronaca manoscritta del padre Giappessi. La detta

della scuola del Venturi, la prima relazione della Commissione eletta dalla Riunione stessa, per la tutela dei nostri monumenti. Con parola eloquente e colorita egli dette conto delle pratiche fatte dalla Commissione perchè il Municipio prendesse in considerazione le proposte dell'architetto Fondelli pei restauri di porta Sant'Angelo e di porta San Pietro; perchè si provvedesse alla miglior conservazione della magnifica fontana dei Pisani e d'Arnolfo e si studiassero bene le condizioni statiche del palazzo del Popolo ecc. Accennò anche alla visita fatta ad altri importanti monumenti, che abbisognano di solleciti restauri, e annunciò che, per le cure del prof. E. Ricci, l'Ufficio regionale di Perugia aveva fatto restaurare l'importantissimo affresco della Madonna delle Volte, già minutamente descritto dal Mariotti, al quale si deve la notizia che fu ordinato dal Consiglio della città nel 1297.



**Un monumento sepolcrale.** — Lo spazio e l'indole di questa *Rassegna* non mi consentono di ricordare, come pur vorrei, alcune opere recenti dei nostri migliori artisti, delle quali in ogni modo avrò occasione di parlare altrove: qui però non posso tacere di un magnifico monumento del nostro valoroso prof. Giuseppe Frenguelli, in memoria della signora Bertanzi, nel camposanto di Umbertide; e tanto più volentieri fo ricordo d'una bell'opera di scultura, perchè, com'è noto, quest'arte non ha avuto tra gli Umbri le gloriose tradizioni della pittura.

G. Ur.

parti costruite nel settecento, che deturpavano il monumento stesso, ed iniziando la sistemazione dell'antica fabbrica, senza però introdurre innovazioni che potessero alterare comunque l'opera originaria. Nel caso occorressero lavori di ripristino di qualche importanza, è fatto obbligo al Municipio di presentare un progetto concreto all'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti. Intanto, essendosi proceduto alla collocazione di vari pezzi di travertino mancanti alle colonne ed ai pilastri, si sono iniziati gli opportuni studi per rintracciare il posto e la forma



Ascoli Piceno - L'antica « Loggia dell'Arengo » recentemente ritornata in luce  
Lato di ponente

#### NOTIZIE DELLE MARCHE.

**La « Loggia » di Ascoli Piceno.** — Facendo seguito al penultimo mio corriere, circa l'antica « Loggia » del popolo ascolano recentemente tornata in luce, debbo avvertire che la importantissima costruzione pare che sin dall'origine dovesse essere divisa in due grandi ambienti di più che 17 metri di lunghezza ciascuno; non sappiamo ancora con precisione se posti in comunicazione fra loro mediante una porta praticata nel mezzo della parete dividente la « Loggia » stessa, o se da un lato di essa.

I lavori di ripristino, sospesi nella seconda metà del settembre scorso, poichè il Ministero volle informazioni precise dal Comune circa l'importanza del monumento, furono ripresi nel novembre, continuando

lo sgombero delle macerie e la demolizione di quelle delle vecchie finestre della « Loggia, » a fine di vedere come regolarsi con le esigenze del fabbricato rispetto alla sua nuova destinazione, attenendosi anche per ciò alle prescrizioni che verranno date dall'ufficio regionale.

Quanto all'impiantito, ch'è da ricostruirsi completamente, prevale sin qui l'idea di valersi del bellissimo travertino del luogo.

Come complemento del mio articolo pubblicato nell'*Arte* dell'agosto scorso invio alcune fotografie della « Loggia, » gentilmente offertemi dall'egregio sindaco della città, cav. Corsini.

**Scoperta di affreschi.** — In questa chiesa di San Giacomo si sono scoperti, or sono pochi giorni, an-

tichi avanzi di affreschi. Me ne avvertì gentilmente l'ing. Cesari col quale visitai detta chiesa.

Si tratta di pitture murali di epoche diverse, sovrapposte. Sopra l'intonaco più antico, forse del secolo XIII, dipinto anch'esso, fu praticato nella prima metà del secolo XV un nuovo intonaco, su cui furono eseguite altre pitture.

Di queste, se lo scoprimento degli affreschi rimasti sarà possibile, terrò informati i lettori de *L'Arte* nei prossimi fascicoli.

**Furto di un bassorilievo del secolo XVI.** — A Urbino, nella prima quindicina del dicembre scorso, è stato rubato un bassorilievo in pietra, di maniera toscana, e dei primi anni del Cinquecento, alto circa centimetri 40 e largo 30. Si trovava da secoli sopra la porta di una chiesuola detta « Santa Maria degli Angeli », in fondo di via Lavagine, e rappresentava la Vergine col Bambino, secondo alcuni, Sant'Anna e la Madonna, secondo altri. Certo è che, benchè posto in luogo vicinissimo ad un ufficio daziario della città, nessuno si accorse del furto, e la piccola scultura poté essere staccata dal muro e asportata con la maggiore comodità.

Dopo tale esempio, si credette opportuno di far togliere dalla facciata della chiesina del Crocifisso, a pochi metri dalla città, un'antica maiolica d'Urbino ed un bassorilievo in pietra, con lo Spirito Santo, che si trovava nella supposta casa di Timoteo Viti. È prima che avvenisse il trafugamento del piccolo bassorilievo di via Lavagine, il regio commissario fece togliere giù dalla colonnina di piazza del Municipio la statuetta di bronzo, raffigurante San Crescentino che uccide il drago, pregevolissimo lavoro del XVI secolo, che io pubblicai sin dal 1897 nel mio libro dedicato ai monumenti di Urbino.

Ascoli Piceno, marzo 1903.

EGIDIO CALZINI.

#### NOTIZIE DI SICILIA.

**Riccardo Quartararo a Napoli.** — Nella tornata ordinaria dello scorso settembre, tenuta dalla Società siciliana di storia patria, mons. Gioacchino Di Marzo diede notizia di alcuni documenti riguardanti il pittore Riccardo Quartararo, venuti in luce dall'Archivio notarile di Napoli. Col gentile permesso del dotto e benemerito storico, riassumo la importante comunicazione.

Il Di Marzo, scorrendo l'opera del Filangieri (*Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napolitane*), vide nominato il Quartararo fra gli atti di notar Ambrogio Casanova (a. 1491-92, ind. X, c. 47 e seg.) e di notar Francesco Russo (a. 1491-92,

ind. X, c. 83 verso e seg.), a proposito di vari lavori eseguiti dal pittore siciliano insieme con un Costanzo de Moysis di Venezia, per nulla conosciuto. Recatosi a Napoli, trascrisse in quell'Archivio notarile i documenti, che sono abbastanza lunghi, ed ebbe la fortuna di trovarne un altro, interessante per la biografia del pittore medesimo.

Dal primo atto in notar Casanova, intitolato: *Transacio et promissio pro magistro Constancio di Moysis et magister Richardo de Quarlararo*, rileviamo che si era stabilita una società fra i due artisti, i quali avevano compiuto in comune varie opere per conto del duca di Calabria, di altri privati e di chiese. Ma, essendo sorto un dissidio fra di essi (probabilmente per ragioni d'interesse), deliberarono di sciogliere la società e di dividersi quattro *cone* già cominciate e non ancora finite, cioè una del monastero di San Marcelino di Napoli, un'altra del nobile Francisco Pastore, una terza del priore di San Giovanni a Mare dell'Ordine gerosolimitano, ed un'ultima del monastero della Trinità di Sessa. Fatto il conto finale, risultò che il Quartararo rimaneva debitore verso il suo collega di *diciotto ducati in carlini d'argento* — e allora stabilirono che il primo avrebbe finito a comuni spese la *cona* di Franco Pastore, quella del priore di San Giovanni a Mare *ac corpus cone Sancti Marcellini, ubi est Transfiguratio Domini*, mentre la quarta, cioè quella di Sessa, sarebbe rimasta a carico di maestro Costanzo. Il prezzo di tutte queste opere si sarebbe diviso in parti eguali, ed il Quartararo avrebbe soddisfatto il suo debito rilasciando sei ducati per ciascun pagamento da parte dei singoli commitenti.

Dall'altro contratto in notar Francesco Russo apprendiamo che ai 4 novembre 1491, ind. X, *l'eccellente signore* Matteo Ferrillo di Napoli, conte di Muro, dà incarico a *Riccardo de Quarlararo de Palermo* di eseguire una *cona* della stessa somiglianza e grandezza di quella dell'altar maggiore di Santa Maria di Monte Oliveto, per la chiesa di Santa Maria la Nuova, da collocarsi sull'altare della cappella del detto conte *per la semana de le palme Prima che venerà*. Difatti, ai 18 novembre 1492, essa fu consegnata.

Dall'opera dello stesso Filangieri risulta inoltre che ai 24 gennaio 1492 il Quartararo *viene in parte compensato con duc. 20 della pittura fatta nella camera del Caslelnuovo ove sta il Re* e che il prezzo fu stabilito da Giovanni Giusto, Grandillo Verticano e da altri pittori (Vol. VI, pag. 326).

Infine abbiamo il documento, trovato dal Di Marzo nel protocollo di notar Francesco Russo (a. 1492-93, ind. XI, c. 13 retro e seg.), il quale porta il titolo: *Mortificatio pro Richardo de Quarlararo et Antonella Siscorsa*. Con questo atto, ai 24 settembre XI ind. 1492, Riccardo de Quartararo de Panormo, habitatore Neapolis, piclore ed Antonella Siscorsa de dicla civitate



*Panormi*, sua moglie *jure romano*, essendo privi di prole, stabiliscono di mettere in comune tutti i loro beni mobili e stabili, compresi i dotali, e in modo che, nel caso di morte, il coniuge superstite rimanesse erede universale. Credo anche interessante render nota la lista dei testimoni, che sono: maestro Pietrobono di Salerno, pittore; Nicolò de lo Perrino, pittore; maestro Gabriele d'Oliveri, catalano, ferraio, e Martino de Luca, catalano, pittore.

**La cappella Mastrantonio in San Francesco. —**

Senza punto volere entrare nel vivo della *questione*

*predictam sancti Iacobi bene diligenter et magistratiter.*

Dal contratto del 2 giugno 1468 per la cappella Mastrantonio, riprodotto nell'opera del Di Marzo (*I Gagini*, Palermo, 1883, vol. II, pag. 7) sembrava che Pietro di Bontate avesse avuto parte nell'opera scultoria; invece, come dimostra il documento di recente scoperto, egli non era che un semplice marmoraro costruttore. Se fosse stato un artista nel senso vero della parola, non sarebbe sceso ad accettare l'incarico di mattonare una chiesa! Il lavoro di maestro Pietro, quindi, nella cappella Mastrantonio, si dovette



San Girolamo e San Gregorio Magno  
Bassorilievo

Palermo, Cappella Mastrantonio in San Francesco d'Assisi

*Laurana*, credo che possa avere molto interesse un documento da me trovato negli atti di notar Lorenzo Vulpi (Registri a. 1491 92, ind. X, n. 1147, Archivio di Stato in Palermo), per mezzo del quale possiamo conoscere la vera qualità di Pietro di Bontate che, come sappiamo, fu consocio di Francesco di Laurana nel lavoro della cappella Mastrantonio in San Francesco di Assisi. Addì 8 giugno 1492, cioè dopo 24 anni dalla data di quest'opera, *magister Petrus de Bonitate, marmorarius*, si obbliga col m° Antonio... e con Lorenzo Marce, stipulanti a nome proprio e della confraternita di San Giacomo di Trapani, *accedere in dictam civitatem Drepani et amadonare ecclesiam*

limitare al rivestimento di marmo e precisamente a quella parte determinata nel contratto nel modo seguente: *et in eadem cappella facere, ut dicitur, lu pavimentu sive planu cum li scalum di marmora; item carnariam cum eius lapide sive cohoperchio etiam di marmora; item in eadem cappella facere quandam sepulturam di marmora super columpnis etiam de marmora; item altare cum lapide ditti altaris etiam di marmora super quatuor columpnas etiam di marmora.* Del resto che Pietro di Bontate non fosse scultore davvero, vien provato anche dal fatto che negli atti notarili non si è rinvenuto mai alcun contratto di lui per opera di scultura.

E allora sorgo la questione: chi fu l'aiuto di Francesco Laurana nella cappella Mastrantonio? Si trattava di una mole di lavoro abbastanza considerevole e per giunta l'opera dovea compiersi in un anno e mezzo; non si può sostenere quindi (a parte la ragione delle differenze statistiche) che un solo artista avesse potuto attendere a tale bisogna.

\* \* \*

La cappella, alla stessa guisa di tutto il resto del tempio, è stata manomessa ed alterata; ma per fortuna è rimasto il suo arco magnifico, il quale da per sé rivela di quanta ricchezza e nobiltà dovesse riflettere quel sacro luogo. Dentro sono spariti i sarcofagi preziosi, fra cui ve n'era uno con le figure dell'estinto ed un cagnolino ai piedi, e solo la statua della Vergine col Bambino è stata rispettata.

Nel seicento l'altare era sul fianco sinistro, non di prospetto come si vede oggidì, e la cappella fu chiamata della *Madonna della Grazia*. Il Mongitore (*Chiese e case dei regolari*, ms. della Comunale di Palermo, pag. 510), a questo proposito, scrive: « Il juspatriato di essa è della famiglia Mastr'Antonio, poichè fabbricata da Antonio Mastr'Antonio signore di Iaci; ma poichè estinta questa nobil famiglia, è tenuta con poca decenza la cappella. Si vedono in questa quattro tumuli, e altre iscrizioni sepolcrali. Avanti l'altare si legge: *Hoc sepulcrum et sacellum ipsum sua construxit impensa | Magnificus Antonius de Magistro Antonio equestris dignitatis | Vir, et terrae Iacis dominus.*

\* \* \*

Esaminando adesso l'opera intera della cappella sotto il rapporto stilistico potremo notare alcune differenze.

I due pilastri dell'arco sono decorati di vari quadri a bassorilievo (m. 1.23 × m. 0.73) rappresentanti i primi due inferiori i Padri della Chiesa intenti a meditare sulle Sacre Scritture aperte su un elegante leggìo, e gli altri quattro superiori, gli Evangelisti severi, pensosi, dalle sopracciglia aggrottate e dalla persona lunga, distesa su un seggiolone. Su, negli ultimi due quadri, innalzantisi isolatamente sopra gli stemmi della casa, sono effigiati a mezza figura i profeti Isaia e Geremia, e nella base due putti robusti e corpulenti, pieni di vigoria, tanto da sembrare ispirati da un monumento romano, portano una cornucopia per significare l'opulenza dei Mastrantonio. Nel centro della linea dell'arco si vede, in piccole proporzioni, la mezza figura dell'Eterno, e ai lati, entro medaglioni, la scena dell'Annunciazione.

Ora, volendo distinguere, io osservo: che mentre nelle figure di San Girolamo e di San Gregorio Magno del bassorilievo a sinistra (qui riprodotto), modellate

con una maestria e con i più minuti particolari, vi è una straordinaria morbidezza, senza veruna angolosità e senza alcun che di duro e di forzato, nei quadri degli Evangelisti tutto è a tratti larghi, taglienti ed energici, di modo che a me non sembra di potervi ravvisare lo scultore nobile e gentile del primo lavoro che maneggia lo scalpello come il bulino di un orafo. Fra le altre caratteristiche in questi ultimi vi è un rientramento nel vertice del naso molto pronunciato che lì non si vede; la barba non è a tratti leggeri, lunghi, paralleli e folti, quasi filamentosa, come in San Girolamo e in San Gregorio Magno, ma a riccioli brevi, fortemente incisi e in rilievo. Le teste esprimono un'aria energica che contrasta con la dolcezza dei due santi Padri; le braccia hanno angolosità come scogli e le pieghe degli abiti sono lunghe e dure. Così il primo bassorilievo a destra, raffigurante altri due santi Padri, ha le stesse caratteristiche (quantunque meno accentuate) dell'autore dei quadri degli Evangelisti, mentre le mezze figure dei profeti Isaia e Geremia, in alto, ricordano l'artefice gentile.

Finalmente l'opera di un secondo aiuto, ma di valore molto mediocre, si può vedere nella mezza figura dell'Eterno e nei medaglioni dell'*Annunciazione*. Anche negli elementi ornamentali del bellissimo arco notiamo una differenza di fattura: candelieri fini ed eleganti accanto a motivi diversi, come foglie, rosoni, ecc., di esecuzione larga, a rilievo, e dura.

Insomma, escluso Pietro de Bontate (e credo che la ragione sia convincente), io scorgo la mano di Francesco di Laurana nei bassorilievi degli Evangelisti, il cui naturalismo richiama le sculture da lui eseguite in Francia, come pure nella statua della Madonna posta sull'altare della stessa cappella, non nel quadro rappresentante San Girolamo e San Gregorio Magno, in cui bisogna riconoscere un altro maestro molto più gentile e più nobile, e che probabilmente potrebbe essere l'autore dei famosi busti attribuiti al Laurana, dei quali si sono occupati insigni critici d'arte e di recente l'illustre archeologo prof. Salinas nella rivista *Les arts* (n. 12, dicembre 1902). Ma chi era questo valoroso incognito? È quello che bisogna cercare.

E. MAUCERI.

#### NOTIZIE ROMANE.

**L'Esposizione nel Gabinetto Nazionale delle stampe.** — L'esposizione di stampe napoleoniche al Gabinetto nazionale di stampe in Roma attrasse la curiosità del pubblico, ma, convien dire per la verità, che il materiale, a disposizione del Gabinetto, non era nè abbondante, nè scelto. Dopo breve tempo il Gabinetto mutava la serie esposta d'incisioni con altra delle vedute di Roma, per fornire un complemento alla esposizione di topografia romana inauguratasi alla biblioteca Vit-



torio Emanuele, durante il Congresso storico internazionale.

E quindi esponeva una serie veramente notevole e bella di incisioni e disegni d'arte decorativa, della quale *L'Arte* si occuperà particolarmente.

**Il Congresso storico internazionale.** — A proposito del Congresso storico internazionale, dobbiamo dire che per la prima volta la storia dell'arte medioevale e moderna ha affermato altamente i suoi diritti nel campo delle storiche discipline. Nei congressi precedenti essa era stata la Cenerentola.

Questa volta la sezione IV ha lavorato più delle altre sezioni e, pure dando importanza speciale a tutti i problemi d'indole pratica, ha presentato comunicazioni scientifiche di grande importanza.

Alli 3 di aprile Adolfo Apolloni trattò dei metodi pratici da seguirsi perchè la storia dell'arte entri come elemento necessario della cultura generale, e si diffonda nelle scuole d'arte, nelle secondarie, nelle scuole d'applicazione degli ingegneri, nelle università; Alfredo Romualdi discorse di un suo elaborato programma di una bibliografia storica dell'arte italiana, che i lettori troveranno in questo stesso fascicolo; il sottoscritto propose il modo di comporre tavole ad uso delle scuole che diano modo di seguire l'insegnante nell'analisi dei monumenti, ne' suoi confronti iconografici e stilistici, e infine trattò dell'organizzazione di spedizioni storico-artistiche, di una specialmente per lo studio degli influssi e della diffusione dell'arte veneta nell'Istria, nella Dalmazia, nell'Arcipelago greco e nel Peloponneso.

Alli 5 d'aprile, il Congresso trattò della partecipazione dei Governi a esposizioni internazionali di opere di grandi artisti e a mostre retrospettive; e il relatore Woldemar von Seidlitz dimostrò la necessità di un accordo tra le nazioni, perchè sia possibile di ricostruire idealmente l'opera di un grande artista, di una scuola, di un periodo d'arte, associando le opere dovunque disperse. Seguì il dottore Pietro d'Achiardi, discorrendo degli inventari dei monumenti, come fondamento all'azione tutrice dei Governi, e della necessità di conformare gl'inventari artistici delle nazioni d'Europa, e di far sì che le descrizioni, le notizie storiche della provenienza, le notizie tecniche dello stato dei monumenti, le giuridiche, le bibliografiche sieno date sopra una traccia comune. Goffredo Grilli poi parlò delle società tutrici delle opere d'arte e della necessità di dare ad esse unità, perchè riescano ai loro fini; e Valentino Leonardi svolse alcuni principi di legislazione artistica, tendenti a dimostrare la necessità di un accordo internazionale tra i Governi, al fine d'impedire che opere d'arte dedicate *ad patriam* sieno tolte dal loro luogo originario, dove hanno una speciale importanza artistica e storica, un proprio e grande significato.

Oltre queste generali e pratiche relazioni, dal 3 al 9 aprile, si esposero molti voti per la stampa or di un *corpus*, or d'un altro; notevole quello dell'ing. Gustavo Giovannoni per la pubblicazione di un *corpus* dei Battisteri dai bassi tempi al secolo XIII, di Nestore Leoni e Paolo d'Ancona per la edizione di un *corpus* delle miniature medioevali, del dott. Ettore Modigliani per la stampa di un *corpus* sfragistico per lo studio dell'arte della oreficeria e dell'incisione negli antichi suggelli.

Tra le comunicazioni, vanno indicate: due del dottor Pietro Toesca sui monumenti d'arte di San Vincenzo al Volturno e sulle pitture del Battistero di Parma; una dell'architetto Dionigi Scano sull'architettura medioevale in Sardegna e particolarmente sul Duomo di Oristano; una di Langton Douglas su Duccio di Buoninsegna; tre di Arduino Colasanti sopra un sarcofago inedito del secolo XII scopertosi a Spoleto, e sopra le poesie e le opere letterarie come fonti storico-artistiche, e infine sul memoriale di Baccio Bandinelli. Il Tommasi parlò del Castello del Buon Consiglio in Trento; l'ing. Canizzaro dei restauri della basilica di San Saba; lo Strzygowski di Roma, Milano e Ravenna nell'arte dal periodo di Costantino a Giustiniano; il dott. Gino Fogolari della illustrazione dei codici in Italia nel secolo XIV; il dott. Valentino Leonardi degli affreschi di Riofreddo, eseguiti al tempo di Martino V; il dott. Federigo Hermanin, sui monumenti di Subiaco; il Gerspach sulle orlature degli arazzi rappresentanti gli Atti degli apostoli, fatti sui cartoni di Raffaello, e sui tabernacoli delle pubbliche vie di Firenze dal secolo XIII in poi.

Tra le proposte che furono meglio accolte una fu quella del dott. Fogolari per la ristampa dei carteggi pubblicati dal Gaye e da altri, dopo una diligente ricerca degli originali documenti e la loro collazione; un'altra quella del Martinelli, per la stampa degli inventari e dei cataloghi di raccolte d'arte anteriori al secolo XIX.

Tra le comunicazioni, oltre quelle indicate che rappresentano di per sè una gran somma di lavoro, vanno ricordate ancora quelle del Lambrós sui rapporti degli ornamenti di fibule nei manoscritti bizantini e nelle sculture delle chiese; dell'ing. Avena sulle chiese della SS. Trinità di Venosa, di Santa Maria Maggiore di Bitonto e di San Benedetto di Brindisi; di L. Salazar, sopra tre dipinti ignorati del XV secolo, di Pietro d'Achiardi sulle antiche pitture del Vaticano rappresentanti i fatti della vita dei santi Pietro e Paolo, pitture intorno alle quali danno improvvisa luce le altre di San Pietro in Grado presso Pisa. Il sottoscritto si industriò a tracciare le linee del movimento della scultura romanica, e additò una serie di busti di Nicola Pisano nel Battistero di Pisa, considerandoli come l'opera più grande del celebrato scultore.

Gl'intendimenti pratici della sezione IV del Congresso si riassunsero in un voto per la costituzione

di una società internazionale per gli studi della storia medioevale e moderna. La presidenza del Congresso fu incaricata di formulare lo statuto della società che avrà per iscopo la diffusione e l'incremento della cultura storico artistica, la esecuzione dei voti espressi nel Congresso storico internazionale di Roma, la pubblicazione di raccolte di documenti e altri lavori utili agli studi, per i quali sia necessaria l'opera collettiva degli studiosi.

Il disegno di statuto è stato già fatto, e noi auguriamo che gli associati crescano e si moltiplichino.

**La pinacoteca capitolina.** — Per il Congresso storico internazionale non erano ancora pronte le sale della pinacoteca capitolina riordinata, le quali solo da pochi

giorni sono state riaperte al pubblico. Dobbiamo dire, per usare la consueta franchezza, che il riordinamento non corrisponde al bisogno e allo scopo degnissimo che si era proposto il Comune di Roma. Non si può fare un riordinamento senza una scelta oculata del materiale, chè per tutto ciò che non è un valore d'arte, si può sempre apprestare una sala di ricovero di mendicizia. Si è messo fuori tutto, senz'ordine storico e artistico, in condizioni spesso non buone di luce, e tutto ridotto in uno stato pietoso dai vecchi restauri. Meglio gli antichi saloni, dove si affastellavano i quadri, piuttosto che molto spazio, per il poco o il niente. Diamo ogni riguardo alle cose belle, l'ombra alle brutte.

ADOLFO VENTURI.

---

*Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.*

---

ADOLFO VENTURI, *Direttore* — ETTORE MODIGLIANI, *Redattore capo*.

---

Roma — Tip. dell' Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.



## MAESTRI FERRARESI DEL RINASCIMENTO



A collezione pittorica de' Costabili andò dispersa ai quattro venti, e non è quasi più possibile di ricostruirla, neppure idealmente; l'altra, Saroli-Lombardi, è stata ospitata nel palazzo del duca Varano; la quadreria de' Barbi-Cinti fu venduta alla spicciolata; quella del Santini corre pericolo di essere tra breve disfatta.

Queste quattro collezioni riparavano alla grande dispersione de' dipinti ferraresi, fattasi dai cardinali legati sin dalla fine del secolo XVI; ma pur troppo, tranne quella de' Saroli-Lombardi, la minore di tutte, le altre non servono o non serviranno più a colmare le grandi lacune della raccolta civica ferrarese, nelle serie degli antichi maestri del Rinascimento. Non sarà vano per ciò dar conto de' quadri principali delle collezioni Saroli-Lombardi e

Santini, e di riprodurli ne *L'Arte*, servendoci delle belle fotografie dell'Anderson, fatte appositamente per noi.

La collezione Santini vanta un dipinto di Cosmè Tura, di rara conservazione, rappresentante il beato Giacomo della Marca (fig. 1). Veramente sembra strano che il monaco morto nel 1476, a Napoli, e beatificato nel 1624, ricevesse già nel Quattrocento a Ferrara gli onori degli altari. È in parte atteggiato come il Sant'Antonio da Padova, di Cosmè, nel Museo del Louvre, tenendo con una mano lo stelo del giglio e sollevando la tonaca come per procedere più liberamente. Qui però la sinistra tiene il fiore, solleva l'abito e regge il libro, che in generale Sant'Antonio ha nella destra, qui aperta invece a benedire. Potrebbe chiedersi se Sant'Antonio da Padova, e non il beato Giacomo della Marca, sia rappresentato nel quadro; ma difficilmente si verrebbe a una conclusione certa, perchè Cosmè Tura nell'atteggiare il beato, venuto in fama a Ferrara per riflesso delle notizie de' suoi miracoli giunte dalla Corte di Napoli alla duchessa Eleonora, poteva bene, in mancanza di modelli, rendere un tipo comune di santo monaco e dargli finanche atteggiamenti e attributi usati per il Sant'Antonio da lui altre volte dipinto.

Il Sant'Antonio da Padova del Museo del Louvre, frammento d'un polittico, non può essere, come suppone il Mandach,<sup>1</sup> il quadro dipinto qualche anno prima del 1490 da Cosmè Tura per monsignor d'Adria, cioè per il vescovo Costabili, dovendo questo rendere soltanto l'immagine del taumaturgo, un *Sancto Antonio da padua*.<sup>2</sup> Ora, tenuto conto che la figura della galleria Santini forma un quadro a sè, che è vista quasi di fronte, non volta di tre quarti a destra, come quelle de' santi delle tavolette disposte a sinistra dell'immagine centrale d'un polittico, si può domandare con maggior ragione se invece del beato Giacomo della Marca non rappresenti Sant'Antonio da Padova, tanto più ch'essa reca lo stelo col

<sup>1</sup> CH. DE MANDACH, *Saint Antoine de Padoue et l'art italien*. Paris, 1899.

<sup>2</sup> A. VENTURI, *L'arte ferrarese nel periodo d'Er-*

*cole I d'Este*, in *Atti e Memorie della Regia Deputazione di Storia patria per le provincie di Romagna*. Bologna, 1888.

triplice fiore del giglio, il libro e financo quel sollevamento speciale della tonaca, che si vede nel quadro del Louvre. Contro quest'ipotesi sta il carattere della testa — che è quello ruvido d'un vecchio, di un ottuagenario, proprio del beato Giacomo, non del sentimentale, delicato santo padovano — e sta la notizia della provenienza della pittura da San Niccolò di Ferrara, dove la videro il Baruffaldi, il Barotti, Cesare Cittadella ed altri. Da San Niccolò il quadro passò nella raccolta Sacchetti, poi nella Costabiliana e infine nella collezione Santini.

Il Baruffaldi lo disse una delle prime fatiche di Cosmè, ma basta osservare le ante dell'organo della cattedrale ferrarese (fig. 2 e 3), ora esposte nel coro della chiesa, eseguite prima del 1469 dal pittore, per ascrivere la tela agli ultimi anni della sua attività artistica. A questo proposito ricordiamo che appunto in San Niccolò, nel 1484, Cosmè Tura aveva dipinto una pala d'altare per commissione di Francesco Naselli, segretario ducale, e quindi, o il quadro sia quello del vescovo Costabili o l'altro del Naselli, fu eseguito da Cosmè verso la fine della sua vita artistica. E ciò può sembrar manifesto anche dal sentimento attenuato del colore, come generalmente si riscontra nei lavori degli artisti invecchiati. Sembra a monocromato, tanto è monotono il colorito; e la nota biancastra domina in ogni parte, anche nel mare del fondo, con gli scogli lumeggiati di bianco, a forma di monticelli dai cocuzzoli elevati, reminiscenza delle montagne a gironi del Mantegna, già usate ne' fondi da Cosmè, come nel San Giorgio della cattedrale di Ferrara.

Il paesaggio ferrarese, che trovò nel Dosso tanta varietà e intensità di verdi, non si era ancora determinato nel Tura, che usò spesso di dipingere i monti a strati, innalzantisi come fasci di piante e rigonfiantisi a un tratto in cornici sassose, per poi elevarsi e rigonfiarsi di nuovo; e intorno fece il suolo a lastre ineguali, a scaglioni, tra i quali spuntano piante isterilite. Per l'artista, che viveva nelle valli circumpadane, tornava troppo arduo rendere l'aspetto di colline e di monti, varietà e contrasti naturali. Anche nel quadro Santini, il paese, formato da strani cumuli di terra, ci mostra come Cosmè, nella lunga e operosa sua vita, non avesse imparato a dipingere i fondi delle sue figure. Una volta, nella grande ancona di Berlino, il paese, che si vede attraverso la base del trono della Vergine, si presenta come un ricordo chiaro, una descrizione vera d'un tratto di spiaggia marina; un'altra volta, nel tondo del Benson a Londra, la luce rosseggiante, su cui spiccano le figure, ci dà un giusto effetto di tramonto. Questi due risultati pittorici, a cui giunse, quasi per caso, Cosmè Tura dipingendo il paesaggio, furono poi prontamente raccolti da Ercole de' Roberti nel dipingere una riva nel quadro di Brera e nel far risaltare la figura di San Giovanni Battista del Museo di Berlino sui rossi vapori del tramonto; ma, in generale, Cosmè Tura non annetteva importanza al paesaggio, e lo dipingeva secondo una convenzione più propria di un miniatore che di un osservatore come lui, così penetrante, irrequieto e audace.

La tormentata figura del beato Giacomo della Marca ci permette di toglierne a Cosmè un'altra che gli è stata sempre attribuita, il San Girolamo della Galleria di Ferrara. Non vi è in quel dipinto l'irrequietezza di Cosmè, che contrae i lineamenti delle sue teste dai forti zigomi, e stringe, incolla, batte, appiccica le vesti metalliche sui corpi, e fa tendere i muscoli, inturgidire le vene, stirar sulle ossa la cute delle figure. Quel San Girolamo sculturale della Galleria di Ferrara è opera di Francesco del Cossa, non di Cosmè: le pieghe ondulate della tonaca e della sopravveste non hanno riscontro con le pieghe delle vesti ottenute dal Tura come sbalzando lastre metalliche, ma hanno bensì riscontro con quelle del San Giacinto di Londra, opera del Cossa. Le mani con le dita aperte e le brevi unghie sono proprie del Cossa, e così pure le piegoline fitte fitte delle maniche. Più di tutto, nel San Girolamo è il carattere potente, monumentale dell'arte di Francesco del Cossa.

Dopo che tante attribuzioni di dipinti al Cossa sono irrimediabilmente cadute, e che niuno più cita come suoi neppure i quadri di San Petronio, siamo lieti di rivendicare a lui il solenne San Girolamo della Galleria di Ferrara. Non è la prima volta che si sono scambiate le opere di Cosmè con le altre del Cossa, e viceversa; lo scambio si è fatto, anche in questi ultimi anni, nel Museo di Berlino, assegnandosi al Cossa una figura mu-



liebre, rappresentante l'Autunno, la quale ha un'orecchia acuta in alto, col lobo inferiore gonfio, quale si suol vedere nel Tura, e porta vesti come battute col martello, secondo il modo di dipingerle di questo pittore: nel fondo della donna allegorica si stende un paese diviso da siepi, un altipiano verde, piantato d'alberi, arato, sparso di edificî con i tetti azzurrini, quale in Francesco del Cossa non si vide mai.

Bene si può piuttosto assegnare alla scuola di questo pittore, invece che all'ultima maniera del Tura, l'*Annunziata* (fig. 4) della raccolta Varano, già Saroli-Lombardi, e prima de' Graziadei: una tempera piuttosto fredda e opaca, ma non senza grande serietà d'espressione e di forma. Nel fondo si vede una via che mette a una porta merlata, e in mezzo a questa, cinto da anello marmoreo con uno stemma nobiliare, un pozzo, dal quale si diparte una donna con anfora in capo.

Evidentemente il maestro ha voluto metter lì un accenno agli Evangelii apocrifi, alla fonte dove Maria si recava ad attinger acqua. La testa della Vergine è rivolta di tre quarti verso sinistra; e ha i capelli discriminati, che formano un arco gotico sulla fronte, nel modo stesso con cui sono disposti sulla testa dell'*Annunziata* di Francesco del Cossa a Dresda; la mano destra della Vergine stretta al petto in quel quadro e in questo si corrispondono pure; la decorazione de' pilastri a destra e a sinistra del nostro dipinto, a campanule l'una sull'altra poggiate, si rivede similmente lungo gli archi di quello di Dresda. Potremmo moltiplicare i paragoni, ma il lettore potrà farli facilmente da sè, con le altre opere di Francesco del Cossa; a noi basta di averne indicati alcuni con un quadro dello stesso soggetto, per esser persuasi di dover classificare la pittura tra quelle della maniera del forte e plastico artista ferrarese. A Bologna, in San Petronio, nella pala



Fig. 1 — Cosmè Tura: Il beato Giacomo della Marca  
Ferrara, Collezione Santini  
(Fotografia Anderson)



dell'altare di San Girolamo, nei Santi Apostoli della cappella Marsili, anche in alcuni affreschi recentemente scoperti che adornano i piloni, e infine nella Madonna di San Giovanni in Monte, eseguita nel 1493 per commissione di Ambrogio Saraceno, si trovano esempi



Fig. 2 — Cosmè Tura: San Giorgio che trafigge il drago - Ferrara, Cattedrale  
(Fotografia Anderson)

de' seguaci di Francesco del Cossa. A uno di essi si dovrà ascrivere la tempera del duca Varano, e non al Tura o alla sua scuola.

A proposito di scambi di opere di Francesco del Cossa con altre di pittori a lui affini, o viceversa, ci sia permesso di riprendere qui una questione che pareva risolta. Nel Museo Correr di Venezia c'è un bel ritratto, che era attribuito ad Ansuino da Forlì, nome che si dette interpretando le iniziali che porta: A. F. P. (*Ansuinus forolivensis pinxit*); ma la critica moderna vide riscontri tra il dipinto e le opere di Francesco del Cossa, e non dando





Fig. 3. — COSMÈ TURA: L'ANNUNCIAZIONE  
Ferrara, Cattedrale







Fig. 4 — Scuola di Francesco del Cossa: L'Annunciazione — Ferrara, Collezione del Duca Varano  
(Fotografia Anderson)





Fig. 5 — Ercole de' Roberti e Bastiano Filippi: La Deposizione - Ferrara, Collezione Santini  
(Fotografia Anderson)





Fig. 6. — ERCOLE GRANDI: LA PIETÀ  
Ferrara, Collezione del Duca Varano — (Fotografia Anderson)





più alcun peso a quelle iniziali, lo ascrisse a questo pittore. Eppure a quella testa di color grigio come a monocromato, entro una cornice di porfido, di serpentino e di marmo con macchie verdi, rosse e giallo-chiare, non corrisponde la maniera del pittore ferrarese. Fulvi sono i capelli, gli occhi grigio-azzurri, le labbra violacee; lunghe le macchiette del fondo, dove la terra è a cumuli verdi limitati al piede da sassi violacei, secondo la convenzione propria de' miniatori; e il mare che vi s'insena è sparso d'isolette e di barche nere. Tutto ciò contrasta con le forme delle figure di Francesco del Cossa vividamente colorite, co' suoi fondi di architetture e di rupi traforate. Potrebbe citarsi la pala del Foro de' Mercanti di Bologna, ora nella pinacoteca della stessa città, a prova del colore grigio delle carni, quasi monocrome, di Francesco del Cossa; ma posso attestare come apparisse altrimenti, prima che rifoderandosi il dipinto, le colle ed altro scemassero la primitiva vivacità del colore. Ritorniamo quindi all'antica ipotesi che il ritratto appartenga ad Ansuino da Forlì. Di questo maestro abbiamo a Padova, nella celebre cappella degli Eremitani, un affresco, rappresentante San Cristoforo che predica alle genti, firmato: OPVS ANSVINI. E con esso il ritratto ha certissime corrispondenze, risentendo entrambi dell'influsso di Piero della Francesca, influsso che, a dire il vero, si riscontra anche in Francesco del Cossa, ma in modo meno spiccato. Anche negli altri due affreschi della cappella degli Eremitani, già attribuiti a Marco Zoppo e ora con buone ragioni ad Ansuino, si vedono le tracce dell'arte di Pietro; e in tutti una maggiore somiglianza, che non sia nelle opere del Cossa, col ritratto del Museo Correr.

Di Ercole de' Roberti, il compianto caposcuola ferrarese, la quadreria Santini ha una piccola mezza figura, la stessa posseduta da Cesare Cittadella e descritta per un San Michele vestito all'antica, di un guerriero con un tocco rosso in capo, armato il braccio sinistro di una targa e in atto di tener con la destra una banderuola. E ha inoltre una *Deposizione* (fig. 5), proveniente da San Benedetto di Ferrara, che fu probabilmente l'ultima opera di Ercole de' Roberti, rapito all'arte non ancora quarantenne. Morendo, dovette lasciarla incompiuta, e solo più tardi, nel Cinquecento inoltrato, Bastiano Filippi la condusse a fine, alterando anche qua e là le parti originarie, la Vergine, la Maddalena, il Cristo e San Giovanni, per fondere l'antico col nuovo. Ad ogni modo il quadro ci mostra come, verso la fine della sua vita, Ercole de' Roberti amplificasse le sue forme. Dalla scuola di Cosmè Tura rimase sempre a Ercole quel modo di fare i panni appiccicati ai corpi, scarseggianti nello stringersi alle membra; ma i contorni ferrei di Cosmè si addolcirono alquanto, le forme si sciolsero dalle strettoie del Tura; i più varî caratteri trovarono la loro espressione ferma e sincera; e l'amore degli scorci precorse gli ardimenti del divino Correggio. La stessa amplificazione delle forme si rivede nella testa del San Giovanni della *Deposizione* del Santini, come nell'altra del quadro della raccolta Blumenstihl a Roma, in quella della raccolta Morelli a Bergamo (quadro stato tolto senza alcuna buona ragione a Ercole de' Roberti) e nella figura di cantore, a destra, del *Concerto* della raccolta Salting a Londra. Tanto il San Giovanni che tiene le mani giunte sul petto, quanto la Maddalena accosciata, che passa una mano sotto l'ascella del Cristo e gli sostiene con l'altra il braccio sinistro cadente, e come la Vergine che porta sulle ginocchia il corpo del Figlio, e l'immagine del Cristo stesso, sono della mano di Ercole, che ripeté invertendo le figure della composizione del quadro del Blumenstihl. E dovette pur lasciare abbozzata la figura della pia donna, che fa sgabello a' piedi del Redentore, e le due dei santi ai lati del San Giovanni, poichè, nella loro distribuzione, qualche segno c'è che ricorda il quadro del Blumenstihl. Bastiano Filippi scompose le ordinate tracce, le pure linee d'Ercole de' Roberti, e tolse anche quella vigoria del colore smaltato che splende nel San Giovanni della quadreria Morelli a Bergamo. Citiamo di nuovo questo dipinto, per insistere sulla sua appartenenza a Ercole de' Roberti, tante sono le particolarità della forma che lo associano agli altri quadri del maestro. Accenniamo, ad esempio, al particolare del medio nella mano sinistra del sonatore di chitarra nel *Concerto* del Salting, con le due estreme falangi assai lunghe: tale forma abituale del Roberti si vede



Fig. 7 — Ercole Grandi: Sofitto nel palazzo Scrofa-Calagnini, già Costabili in Ferrara. (Particolare)  
(Fotografia Anderson)





Fig. 8. — ERCOLE GRANDI: SOFFITTO NEL PALAZZO SCROFA-CALCAGNINI, GIÀ COSTABILI, IN FERRARA (PARTICOLARE)  
(Fotografia Anderson)





anche nelle più antiche opere di lui, nel San Giovanni di Berlino, nel disegno della *Cattura del Cristo*, a Firenze (Galleria degli Uffizi), nella *Pietà*, di Liverpool, e anche nella mano sinistra del San Giovanni del Morelli.

Dall'arte degli ultimi tempi di Ercole de' Roberti scaturisce quella di Ercole Grandi, come apparirà chiaro a chiunque osservi il lunettone della raccolta Lombardi (fig. 6), ora presso gli eredi del duca Varano, che sormontava la gran pala di casa Strozzi, nella National Gallery di Londra. Anche chi studi le piccole figure della base del trono della gran pala s'accorgerà che le forme d'Ercole de' Roberti tradotte dal Grandi si sono fatte più larghe, e talora tondeggianti come nel Mazzolino, senza il colore convenzionale ed eccessivo di questo autore. Le storiette della base del trono rappresentano Gesù tra i dottori nel tempio, la Fuga in Egitto, la Strage degl'innocenti, la Circoncisione e la Natività: nella *Strage degli innocenti* uno de' manigoldi ne ricorda chiaramente un altro della predella di Dresda del Roberti, e Simeone nella *Circoncisione* richiama la figura di Melchisedec, quale si vede nella copia antica di un quadretto di Ercole de' Roberti presso il principe Chigi in Roma. Inoltre nelle decorazioni della gran pala si vedono entro medaglioni teste con turbanti, imitate da Ercole de' Roberti; e nelle piccole rappresentazioni dell'alto, il *Sacrificio d'Abramo* e il *Giudizio di Salomone*, si riconoscono ancora i prestiti fatti ad Ercole Grandi dall'omonimo maestro seniore. Ad esempio, una delle madri innanzi a Salomone ha il tipo, benchè alquanto arrotondato, della Lucrezia del Roberti nella Galleria Estense di Modena.

Anche Ercole Grandi, celebre per la pala degli Strozzi e il soffitto del palazzo Scrofa-Calcagnini (figg. 7 e 8), aspetta ancora d'esser messo in luce. Prima era confuso con Ercole de' Roberti, poi gli si attribuirono opere ben differenti dalle sue, venne confuso col Garofalo, non si riconobbe nella cooperazione data a Lorenzo Costa, e quando si credette di riconoscerlo, come nelle tele con rappresentazioni bibliche esistenti nelle raccolte Morelli a Bergamo, Visconti-Venosta a Milano, Layard a Venezia, si confuse col Costa stesso, cui appartengono quelle tele, come ne fanno fede gl'inventari dei Gonzaga pubblicati dal D'Arco. Finanche si giunse ad attribuirgli a Londra, nella Galleria Nazionale, dov'è pure il suo capolavoro, una povera pittura rappresentante la conversione di San Paolo, che è invece d'uno scolaro del Dosso, di quel medesimo pittore che, nella Galleria Doria, ci presenta il quadretto: *Gesù che scaccia i venditori dal tempio*.

Una serie di pitture ascritte a Ercole Grandi, la *Santa Maddalena Egiziaca* dell'Ateneo di Ferrara, la *Crocifissione* della raccolta Santini (fig. 9), i due quadri già nella chiesa della Consolazione in Ferrara, poi nella raccolta Barbi-Cinti, raffiguranti i Santi Rocco e Sebastiano (questo presso il signor Vittadini a Milano), non gli appartengono. Una volta si suppose rappresentassero l'esordio di Ercole Grandi, ma, invero, non si trovano gli addentellati tra le forme meschine di questi quadri, incerte, arcaiche, col solenne pittore che nel palazzo Costabili, ora Scrofa-Calcagnini, dipinse la vita gaia del Rinascimento, in un quadro meraviglioso ove un altro poeta ritrasse col pennello Ferrara del Boiardo e dell'Ariosto. Dov'è il passaggio, dove un'opera di transizione che ci persuada ad attribuire a Ercole i quadri dati a Timoteo della Vite, al Coltellini, a Niccolò Rondinello, al Cotignola, al Francia, e infine al Grandi? Senza prove, senza punti fissi di partenza, fu decretato il nuovo nome; e noi pure un tempo accettammo il decreto, e, solo più tardi, vedendo e rivedendo, ci siamo persuasi dell'errore in cui fummo tratti.

Di recente è stato fatto il nome di Ercole Grandi soltanto per un frammento entrato a far parte della Galleria di Bologna, un ritratto assai debole, come di stucco colorato, ben lontano dal forte e sapiente modellato di quel pittore, prossimo invece, anche per certo colorito di alcune parti arrossate, a Marco Meloni, al carpigiano peruginesco, maestro che è stato a sua volta confuso col Bianchi Ferrari, col Perugino stesso e con Francesco Francia.

La critica moderna è andata troppo a balzelloni, o si è chinata troppo presto all'autorità degli uomini e non de' fatti; ha voluto costruire prima di scavare il terreno per le fondamenta, e ora i castelli fabbricati cadono uno dopo l'altro: purtroppo per chi, come il sot-



Fig. 9 — Maestro della Maddalena Egiziaca: La Crocefissione  
Ferrara, Collezione Santini  
(Fotografia Anderson)

toscritto, ha dovuto rifare più volte la strada per giungere a mettere i piedi sul sodo! Intanto il pittore della *Santa Maddalena Egiziaca*, della *Crocefissione* nella raccolta Santini, del *San Sebastiano* del signor Vittadini e del *San Rocco*, che non sappiamo più qual sorte abbia avuto uscendo dalla collezione Barbi-Cinti, lo chiameremo, sino a che non si scoprirà un documento a cui si possa affidarci, col nome di «maestro della Maddalena Egiziaca». È un metodo questo che in molti casi è tornato utile, perchè, determinato per le affinità stilistiche un gruppo d'opere, un giorno o l'altro si svela il segreto dell'esistenza di una delle opere medesime, e con esso quello di tutta la serie. Anni fa, studiando gli affreschi di Schifanoia, pensai tra me e me di designare col nome del «maestro dagli occhi spalancati» parecchie pitture della gran sala di quel palazzo, che si distinguono dalle altre per i personaggi ritratti appunto con occhi spalancati aventi la forma romboidale, con dilatate e nere pupille. Riconobbi in seguito quell'artista in molte altre pitture del monastero di Sant'Antonio in Polesine, in una Madonna col Bambino della raccolta Santini, in alcune rozze cose passate dalla collezione Barbi-Cinti al

signor Giuseppe Cavalieri in Ferrara, ecc., ecc. Ora, alcuni documenti ci avvertono che Ettore di Antonio de' Bonacossi dipinse moltissimo nel monastero di Sant'Antonio in Polesine, dove appunto dappertutto si presenta il maestro dagli occhi spalancati. Dunque, Ettore Bonacossi è il meschino pittore di Schifanoia e del resto.

Un altro pittore ferrarese è Michele Coltellini, che nella collezione Santini ci appare sotto duplice aspetto: nel *Transito*, del 1502 (fig. 10), che tiene ancora della maniera del Roberti, e nell'ancona del 1056 (fig. 11), dove il pittore s'accosta al fare bolognese, e si studia anche d'imitare il *San Michele* del Perugino, una delle immagini dipinte da questo nella pala, ora nella pinacoteca di Bologna, la quale colpì, a quanto pare, i giovani pittori emiliani, compreso Marco Meloni che ne copiò alcune parti nel quadro della Pinacoteca



Estense a Modena. Di Michele Coltellini, confuso con lo spirituale Francesco Bianchi-Ferrari, non è più il caso di parlare, dopo che quel povero quadro della collezione di Giovanni Morelli, attribuito a Francesco Bianchi, fu ridato, dopo le nostre proteste, al suo vero autore, al meschinuccio Coltellini. Dell'altro quadro della raccolta Lombardi, ora Varano (fig. 12), rappresen-



Fig. 10 — Michele Coltellini: Il transito della Vergine - Ferrara, Collezione Santini  
(Fotografia Anderson)

tante il *Transito della Vergine*, ascritto al Bianchi-Ferrari e da noi a Baldassare d'Este, non è pure, ch'io sappia, almeno per ora, più questione; e possiamo dire d'aver tolto al Bianchi cose che menomavano il suo altissimo valore d'artista, di maestro del divino Correggio.

Invece è questione tuttora dell'ancona nella Galleria del Louvre data al Bianchi-Ferrari con un'insistenza strana. Non tornerò a descrivere e ad analizzare quel quadro, così debole dirimpetto al Bianchi-Ferrari e così diverso! Ricorderò solo che certe parti a colori piatti,

messe come a incasso, non si riscontrano mai nel Bianchi-Ferrari, bensì in Michele e Pier Ilario Mazzola, i quali, in una tavola della Galleria di Parma, dipinsero il divin Bambino con fronte piallata, proprio come quello che si vede nel quadro della Galleria del Louvre ascrivito al Bianchi-Ferrari. Nella chiesa di Scurano, al limitare della provincia di Parma, e



Fig. 11 -- Michele Coltellini: La Vergine in trono tra santi - Ferrara, Collezione Santini  
(Fotografia Anderson)

nella cappella del castello dei Menafoglio a Montericco presso Reggio d'Emilia, ho rintracciato altre due opere di Michele e Pier Ilario Mazzola: la prima, una tavola firmata; la seconda, un affresco che ha con essa un'evidente relazione. Entrambe le pitture in molti e molti particolari sono uguali ad una terza, all'ancona del Louvre. La testa della Vergine in trono a Scurano è simile all'altra di Parigi; il divin Bambino a Montericco ha la fronte alta, diritta, e la testa rivolta come quello di Parigi e come l'altro della Galleria di Parma. Il colorito è uguale,





Fig. 12 — Baldassarre d'Este: Il transito della Vergine - Ferrara, Collezione del duca Varano  
(Fotografia Anderson)

la tunica è la stessa, talvolta a tinte piatte, specie negli ornati e nelle orlature del santo vescovo di Scurano e di quello del Louvre, che sembran fatte di commesso di paste colorate e levigate.

L'ancona di Scurano reca la scritta:

DŌNS ANTONIVS  
DE BONIMELIS  
PRO SVA DEVOTIO  
F · F · IDXIII.

Questa data del 1514 ben conviene all'incirca al quadro del Louvre, proveniente da San Quintino di Parma. È stato detto però — ed era ragionevole il dirlo — che nel 1815, o pochi anni prima, il quadro portava il nome di Bianchi-Ferrari, cioè di un maestro allora non ricordato da alcuno; e quindi che il nome doveva essere stato sanzionato da un documento, non affibbiato da un conoscitore, che, negli anni di grazia del Regno italico, non poteva neppur supporre l'esistenza e l'importanza del maestro modenese. Eppure sta il fatto che uno de' raccoglitori de' dipinti delle chiese sopprese, per il Governo francese, era un modenese, certo Boccolari, che conosceva il nome di Francesco Bianchi-Ferrari, perchè il Vedriani, il Pagani, il Tiraboschi lo avevano ripetuto. Come nel Veneto a tutte le cose di maniera dura si dava il nome del Mantegna, così in Modena per simili pitture castigate, segnate con rigore, quattrocentesche, non si sarebbe trovato un nome diverso dal Bianchi-Ferrari. Era il solo, per un uomo erudito di que' tempi, che poteva convenire così all'ingrosso per le opere d'arte del luogo e di città circonvicine aventi un agretto sapore. Di tradizioni non è il caso di parlare, a proposito della pala d'altare di San Quintino, attribuita nelle guide parmigiane finanche a pittori secenteschi; e quindi la sua ascrizione al Bianchi-Ferrari si può supporre senza fondamento di sorta, benchè risalga al Regno italico. Le attribuzioni hanno incominciato ad aver consistenza solo quando il Pederzini trovò i documenti relativi all'*Annunciazione* della Galleria Estense di Modena, e tuttavia, benchè segnato un punto di partenza così sicuro per il giudizio, la critica ha continuato a commettere errori sopra errori, a sostenere l'antico cervelotico giudizio sul quadro del Louvre.

D'opinioni avventate sono ancor piene le fosse, anche a proposito de' maestri ferraresi del Cinquecento; e per tutte quante basterebbe quella che ha confuso il bronzeo Ortolano col cerco Garofalo. Proprio la critica, dopo tanti, vantati progressi, si è mostrata incapace di separare un'individualità artistica dall'altra, direi finanche di distinguere il bello dal brutto. Ogni primo venuto potrà pretendere che la distinzione sia istintiva, ma essendovi sempre di mezzo la grande relatività del bello, non è così semplice, come può credersi, la misura dell'importanza d'un'opera d'arte secondo il luogo e il tempo. E per quella certa incapacità a ricostruire idealmente l'opera d'un artista, e a seguirlo nella sua evoluzione, senza confonderlo con altri contemporanei, si era attribuito a Dosso Dossi la *Crocifissione* (fig. 13), già in casa Riminaldi, ora nella raccolta Santini, opera di Giovanni Benvenuti, detto l'Ortolano.

Altra volta, nell'*Archivio storico dell'arte*, abbiamo dimostrato che il quadro appartiene alla serie delle opere dell'Ortolano, e non torniamo più su questo argomento. Ci ritorneremo più tardi, per discorrere d'altri problemi della storia artistica ferrarese, non risolti o, peggio ancora, risolti male.

ADOLFO VENTURI.





Fig. 13. — GIO. BENVENUTI, DETTO L'ORTOLANO: LA CROCISSIONE  
 Ferrara, Collezione Santini — (Fotografia Anderson)





# L'OPERA DI DOMENICO GAGINI

## IN SICILIA



DOMENICO Gagini da Bissone,<sup>1</sup> sul lago di Lugano, ha una grande importanza nella storia della scultura siciliana, non solo perchè capostipite di una famiglia di artisti che, per tutto il Cinquecento, tenne il primato, o diremo meglio, quantunque la parola non sia bella, il monopolio dell'arte nell'isola, ma anche perchè, dopo le indagini fatte, egli appare come uno dei più valorosi fra gli scultori continentali che qui in gran numero si stabilirono.

Fino ai primi decenni del secolo scorso, codesto artista, nel suo tempo tanto famoso, era assolutamente sconosciuto, e del suo casato figurava come appena noto il valoroso Antonello, figlio di lui. Paolo Giudice, nel 1839, scoprì un documento dal quale sorse, come una rivelazione tutta nuova, il nome di Domenico;<sup>2</sup> questi, con tale contratto del 1482, si obbligava a compiere un'arca marmorea per le reliquie di San Gandolfo in Polizzi. Dopo codesto chiaro letterato, che erroneamente chiamò palermitano lo scultore lombardo, perchè così lo vide indicato nell'atto contrattuale dalla cittadinanza acquistata nella capitale dell'isola, furon continuate le ricerche negli archivi; ma non molti documenti se ne trassero e di quel poco nemmeno si rinvennero le opere relative, eccettuato un piccolo fonte battesimale in Salemi, compiuto nel 1463, il quale, del resto, altro non rappresenta che un semplice lavoro ornamentale di poca importanza.<sup>3</sup>

Distrutto il mausoleo di Pietro Speciale eseguito da Domenico nel 1463, nella chiesa di San Francesco di Assisi; perduta la sontuosa decorazione della cappella di Santa Cristina nel Duomo, che, secondo i cronisti locali e gli scrittori di cose sacre, era un museo dell'arte palermitana del Rinascimento, solo gli avanzi dell'arca di Polizzi eran rimasti a testimoniare l'opera sua. Si supponeva, è vero, che egli dovesse rappresentare un valore, giacchè solo una mano bene educata nell'arte poteva trattare così elegantemente il marmo, e rendere morbidissima la figura giacente di San Gandolfo, come pure in piccolo rilievo i vari momenti della sua vita. Ma, dopo tutto, di Domenico non si aveva ancora completa la

<sup>1</sup> Esso è un piccolo villaggio composto di marmorari e di pescatori. Vi sono ancora molti colà col cognome dei Gagini, ma nessuna memoria si conserva intorno agli scultori di Sicilia. L'archivio della parrocchia di San Carpofo non contiene libri anteriori alla seconda metà del secolo XVI, essendone stati distrutti molti in una pestilenza. Vi hanno invece memorie dei Gagini scultori ed architetti, che lavorarono in Firenze e in Torino nei secoli XVIII e XIX.

<sup>2</sup> *Sopra Domenico Gagini, scultore siciliano*: lettere I e II di Paolo Giudice a Saverio Cavallari. (*Effemeridi scientifiche e letterarie per la Sicilia*, Palermo, 1839-40, tomo XXVII, pag. 127-130 e tomo XXXI, pag. 19-23).

<sup>3</sup> Vedi DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*. Palermo, 1880, vol. I, pag. 75 e II, pag. 21.

personalità artistica, e qualora si incontrasse, sia nelle chiese di Palermo, sia in quelle dell'isola, qualche statua della Vergine, di tipo prettamente quattrocentistico, si rimaneva perplessi se dovesse attribuirsi a lui o ai suoi valenti compagni.

D'altra parte, rispetto al carattere e allo svolgimento della scoltura siciliana, per tutto il corso del secolo XVI, non si poteva nemmeno istituire un confronto fra la maniera di Antonello Gagini nella sua origine e quella del padre, per vedere quali rapporti tecnici e stilistici intercedessero fra loro, che cosa avesse ereditato il figlio nella fresca età giovanile, e come poi si fosse andato trasformando durante la sua lunga carriera artistica.

Non avendo però un'esatta e, per quanto fosse possibile, intera cognizione della genesi della scoltura gaginesca, non si poteva rispondere se non negativamente o incertamente alle domande che si affacciavano alla mente dello studioso della scoltura siciliana nel suo periodo di grande sviluppo, al quale pervenne per opera di Antonello Gagini.

\* \* \*

Da documenti ricaviamo come Domenico fosse presente in Palermo sin dal 1463.<sup>1</sup>

Disceso dalla fertile e deliziosa valle luganese, che tanti scultori diede all'arte lombarda, egli venne nel Mezzogiorno, allora non ricco di artisti, chiamato forse insieme con gli altri pel grandioso lavoro dell'arco di Castelnuovo a Napoli.

Fra i documenti pubblicati per la prima volta dal Minieri Riccio<sup>2</sup> e pochi anni fa riorinati dal Fabriczy,<sup>3</sup> troviamo appunto il nome di un *Dominico Lombardo* insieme con un *Pere de Milana*, congiunto forse di Giorgio de Milana, il quale lavorò molto in Sicilia; e noi crediamo probabile che si tratti del Gagini, chiamato appunto in qualche atto notarile *parcium Lombardie*. Se si accettasse questa congettura, si potrebbe anche supporre ch'egli si fosse trattenuto, per qualche tempo, in Roma, e che ivi fosse conosciuto dagli artisti, che ebbero una parte principale nell'arco, come Isaia da Pisa e Paolo Romano. Conforta questo nostro sospetto il fatto non solo della vicinanza e degli scambi continui di Napoli con Sicilia, ma anche la ragione che non troviamo memoria di Domenico Gagini in Palermo, come poc'anzi si è detto, prima del 1463.

Da quell'anno sino al 1492, data della morte dell'artista, intorno alla quale oramai non può esservi il benchè menomo dubbio dopo la recente scoperta di un altro documento,<sup>4</sup>

<sup>1</sup> La prima notizia è del 1° agosto 1463 ind. XI nel testamento di un *magister Banchius de Saragusia Aragonia* (Saragozza), dove, fra le altre disposizioni, si legge: *Item legavit magistro Dominico scultori imaginum marmoris, violettam unam sonandi*. (Atti di not. Antonino Aprea, a. 1462-63, ind. XI, foglio 767, volume CO, n. 818. Archivio di Stato in Palermo).

<sup>2</sup> *Gli artisti ed artefici che lavorarono in Castelnuovo a tempo di Alfonso I e Ferrante I di Aragona*. Napoli, 1876, pag. 6.

<sup>3</sup> Nel *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* (XX, fasc. I e II).

<sup>4</sup> Eodem 15° marcii xj° Ind. 1492. Ioannes de Gaginis, civis Panhormi, filius et heres universalis unius beneficii inventarii quondam magistri Dominici de Gaginis, coram nobis tam suo quam tutorio et gubernatorio nomine Anthonelli de Gaginis eius fratris coheredis virtute testamenti dicti quondam magistri Dominici, celebrati manu notarii Nicolai de Bonamoneta xv die Augusti x° Ind. proxime, ut constituit... modo,

via et forma quibus melius potuit, sponte constituit, fecit et sollemniter ordinavit in suum et dicti Joannelli (*corr.* Antonelli) veros, legitimos et indubitatos procuratores et certos numpcios speciales et ad infrascripta generales honorabilem Gasparem Sirium, eius cognatum, et magistrum Andream Manchinum, marmorarium, praesentes et omnes huiusmodi procuraciones in se voluntarie suscipientes et quilibet eorum in solidum ad se personaliter conferendum ad quascumque terras, civitates et loca huius regni Sicilie et ibi petendum, exigendum, recuperandum, recipiendum et habendum ac recepisse confitendum vice et nomine dicti constituentis nominibus quibus supra, ab omnibus et singulis debitoribus ipsius quondam magistri Dominici omne id totum et quidquid eidem constituenti nominibus quibus supra per dictos debitores debetur et debetur in futurum ex quibusvis contractis obligacionibus, etc. Testes m. Antonius Balestra, m. Lucius de Ansaldo et Antonius Buycia. Not. Matteo Fallera. Reg. a. 1492, 93 Ind. XI, n. 1753. Arch. di Stato in Palermo.



corrono circa trent'anni, e da notizie risulta che, durante questo lungo spazio di tempo, egli stette in Palermo, dove comprò case, ebbe figli dal primo e secondo letto, e riuscì a conquistare un posto eminente nell'arte, tanto da esser noverato primo nei capitoli degli scultori e fabbricatori, quasi tutti lombardi, stipulati nel 1487.

\* \* \*

Non stiamo qui a ripetere i vari particolari biografici in altra opera descritti;<sup>1</sup> ci limitiamo piuttosto al lume dei documenti raccolti e delle opere determinate, a tentar di fissare la fisionomia di cotesto artista pregevole, il quale presenta un merito maggiore di quello finora attribuitogli.

Intanto è nostro intendimento di procedere senza dubbiezze ed esitanze, ma col proposito di notare solamente quelle opere, intorno alle quali è possibile dare un giudizio fondato su ragioni interamente obbiettive.

Non abbiamo certo la pretesa di asserire che il nostro possa o debba essere un lavoro completo; al contrario, siamo convinti che in altre città, e forse molto più nei borghi di Sicilia, debbono esservi nascoste ed annidate altre sculture del Gagini; ma, per ora, sentiamo l'obbligo di rendere ai cultori dell'arte il risultato dei nostri studî, che per la sua importanza acquista un valore fondamentale.

\* \* \*

Abbiamo notizia di una prima opera certa dello scultore lombardo, per la quale si obbligò addì 22 novembre 1463, anteriormente al contratto pel piccolo fonte battesimale di Salemi, cioè a dire del monumento Speciale, che sorgeva nella tribuna della magnifica chiesa di San Francesco di Assisi in Palermo.<sup>2</sup>

Pietro Speciale, signore di Alcamo e Calatafimi, più volte pretore di Palermo, dal 1440 al 1470, uomo grandemente stimato ai suoi tempi e di cui fa molti elogi il Ranzano,<sup>3</sup> avendo perduto il figlio Niccolò Antonio, ancora giovanissimo, volle che fosse sepolto nella propria cappella gentilizia da lui dedicata al *Corpus Domini*, e che vi fosse eretto un mausoleo, sul quale, accanto al busto del giovane estinto, figurasse anche quello di lui.

Considerato il prezzo del lavoro, convenuto per onze 100,<sup>4</sup> bisogna pensare che molto ricca dovesse essere l'opera del Gagini, della quale è rimasto un avanzo della elegante epigrafe, murata nella parete a destra del cappellone.

Forse nel '600 ancora esisteva, perchè il Cannizzaro, nella prima metà di quel secolo, nota, appunto, nella tribuna di quella chiesa « un marmoreo sepolcro ornato di oro, stucco e pittura da Mariano Smiriglio, ingegnossissimo artista palermitano, col cadavere di Antonio Speciale, figlio di Pietro » ed aggiunge che sotto il coro vi è pure il tumulo del padre.<sup>5</sup>

Cotesto coro fu collocato in quel luogo nel 1627, e forse non sarebbe difficile, ove fosse possibile rimuoverlo, rinvenire qualche frammento dell'opera gaginesca.

Ma a noi pare che siano di Domenico, e che molto probabilmente abbiano fatto parte del monumento Speciale, le quattro statuette, alte circa m. 0.80, poste dentro nicchie e fissate al muro, nell'ottava cappella, a sinistra entrando. Esse sono goticizzanti ed hanno tutti i caratteri propri della mano del nostro scultore, non solo nella fisionomia e nel modo di piegare le vesti, ma anche nei motivi ornamentali delle basette varianti qualche po' di altezza, come

<sup>1</sup> DI MARZO, op. cit., vol. I, pag. 68 e seg.

Palermo, 1717, tomo IX, pag. 54 e seg.

<sup>2</sup> DI MARZO, op. cit., vol. I, pag. 69 e seg., II, pag. 19.

<sup>4</sup> L'onza siciliana equivale a L. 12.75.

<sup>3</sup> *De auctore, primordiis et progressu felicitatis urbis Panormi*, in *Raccolta di opuscoli di autori siciliani*.

<sup>5</sup> *Religionis Christianae Panormi*. Mss. della Biblioteca comunale di Palermo, pag. 491.

le statuette medesime, dove vediamo gli stessi delfini che saranno poi ripetuti nei capitelli della chiesa dell'Annunziata. Queste figure muliebri simboleggiano: la *Fortezza* con una colonna scanalata; la *Prudenza* tricipite, che porta una serpe in ambo le mani ed un libro aperto nella



Domenico Gagini: Capitello - Palermo, Chiesa dell'Annunziata  
(S. Agati, disegnò)

destra; la *Temperanza*, che con un boccale versa acqua dentro un vaso; e la *Giustizia* con la spada levata nella destra ed il globo nell'altra mano.

Crediamo parimenti che appartenga al Gagini la mezza figura a bassorilievo dell'Eterno nimbato, alta m. 0.74, in sembianza di vecchio cadente, dal naso aquilino e dalla lunga barba con largo berretto sul capo che gli copre interamente le orecchie, con un libro sotto il braccio destro ed un bastone dal manico in forma di grucciona nella sinistra, che si vede abbandonata al buio nell'antisacrestia della stessa chiesa, entro il timpano spezzato della porta a destra entrando. Codesta fisionomia caratteristica ricorda perfettamente la faccia destra della *Prudenza*.

\* \* \*

Nell'antico palazzo Speciale, conosciuto col nome di Raffadale, sulla scala, dentro una nicchietta decorata esternamente di una bella ghirlanda di rami di quercia, è collocato un busto raffigurante Pietro Speciale, sotto cui, incastrata nel muro, è una lapide con questa iscrizione:

HEC DNM PETRVM SPE  
CIALEM SIGNAT YMAGO  
ALCAMVS HVNC DNM  
ET CALATAFIMIS HABENT  
MCCCCLXVIII.

È un lavoro squisitamente modellato, e noi siamo di avviso che si possa bene attribuire a Domenico Gagini, non solo perchè il modo di rendere fedelmente e da maestro i tratti fisionomici ha molto riscontro con altre opere dello stesso artista, come, a mo' d'esempio, con la figura di San Gandolfo in Polizzi e con quella del vescovo Montaperto nel duomo di Mazzara, ma anche perchè questa ragione è confortata dal fatto che il Gagini era l'artista di casa Speciale, come risulta da altre fonti.<sup>1</sup>

\* \* \*

Da documenti apprendiamo poi che Domenico, nel 1474, si obbligò a compiere la decorazione della cappella di Santa Cristina nel duomo di Palermo, e che ebbe a compagno di lavoro Giorgio de Milano o de Milana;<sup>2</sup> ma la sua opera disgraziatamente soggiacque allo

<sup>1</sup> DI MARZO, op. cit., I, pag. 74.

<sup>2</sup> Id., op. cit., vol. I, pag. 82 e seg., II, pag. 21 e seg.



estermínio cagionato dalle riforme architettoniche del fiorentino Ferdinando Fuga insieme con tanti altri preziosi marmi dispersi o distrutti.

Poco tempo fa la scoperta di vari bassorilievi, fra cui qualcuno con la rappresentanza di Santa Cristina, avvenuta nei magazzini del duomo, fece, per un momento, sussultare di gioia gli amatori dell'arte, essendo subito corsa la mente ai lavori di Domenico Gagini nella famosa cappella dell'antica patrona di Palermo.

Ma da un diligente esame è risultato che le sculture si debbono attribuire agli ultimissimi anni del '400, e che non hanno per nulla il carattere dello scalpello gaginesco.

Piuttosto a noi sembra che possano appartenere all'antica cappella le due statuette, alte circa m. 0.95, della cripta dello stesso duomo, rappresentanti l'una Sant'Agata col solito simbolo del martirio, le mammelle nella sinistra; e la seconda un'altra vergine con la sola palma, che potrebbe essere anche Santa Cristina. E ancora bisogna aggiungerne una terza, avente tutti i caratteri dell'Annunziata, sulla cui provenienza

non si può fare alcuna supposizione. Esse corrispondono, in modo evidente, alle figure simboliche già accennate, in San Francesco d'Assisi: nei lineamenti del viso rotondetto col nasino leggermente in su, con gli occhi a mandorla e la boccuccia un po' prominente; nella vaga acconciatura; nella tecnica generale arcaizzante sì, ma illuminata da dolcissima ingenuità.



Domenico Gagini: Capitello - Palermo, Chiesa dell'Annunziata (S. Agati, disegno)

\* \* \*

Un documento prezioso, che rivela un nuovo aspetto nel Gagini, è quello riguardante la bella chiesa dell'Annunziata in Palermo. Si tratta di un'apoca del 20 agosto 2<sup>a</sup> Ind. 1484, con la quale il nostro scultore dichiara di aver ricevuto, insieme con un suo compagno non nominato, dal nobile Nicola de Saladino, onze 45 in oro per il prezzo delle colonne e dei capitelli di marmo venduti alla venerabile confraternita di Santa Maria dell'Annunziata.<sup>1</sup>

La chiesetta quattrocentistica, di una grande semplicità ed eleganza, ha dato luogo ad opinioni controverse intorno alla sua data di fondazione.

Secondo noi, essa sorse nel luogo stesso dove fu eretta nel Trecento un'altra chiesa

<sup>1</sup> Die xx<sup>o</sup> augusti 1<sup>je</sup> Ind. (1484). Mr Dominicus Gagini scultor, civis Panormi, coram nobis sponte dixit et fuit confessus habuisse et recepisce una insimul cum eius socio a quondam nobili Alfonso Saladino, presente et stipulante nobili Nicolao de Saladino, uno filiorum et heredum ipsius quondam Alfonsi, uncias auri xxxxxv in pecunia numerata, pro precio columnarum et capitellorum marmore, per ip-

sum magistrum Dominicum et socium venditarum et assignatarum ven. confraternitati Sancte Marie de la Nunciata; de qua solucione ipse Mr Dominicus fecit jam aliam notam in margine contractus vendicionis dictarum columpnarum, renunciatis, etc. Not. Dom<sup>co</sup> Dileo an. 1479-99 ind. XIII-III, vol. 1392. Archivio di Stato in Palermo.

dedicata pure all'Annunziata, e l'apoca del Gagini acquista maggior valore anche perchè chiarisce un punto finora oscuro, riuscendo a confermare l'opinione che la fabbrica fu intrapresa verso il 1480 e che, dopo lunga sosta, proseguita da Gabriele de' Roma,<sup>1</sup> venne finalmente compiuta nel 1501, data che si vede incisa nel prospetto della chiesa.

Nell'interno son disposte due fughe di colonne di marmo in numero di 12, sostenenti una serie di archi acuti, decorati posteriormente di stucco, che dividono il tempio in tre navate.

I capitelli leggeri ed eleganti, di una rara finezza di lavoro, presentano un intreccio di leggiadri ed originali motivi, che da soli basterebbero a dinotare il gusto decorativo del Gagini.

In ognuno di essi è rappresentata una Sibilla portante una targhetta fra le mani col rispettivo nome, e attorno si innalzano larghe, dritte e morbidissime foglie di acanto, a volte fra una bella testa di serafino, o fra due delfini incontrantisi e discesi dalle volute.

Tutti offrono pregi notevoli di stile, ma alcuni risaltano ancor di più per la superiorità dell'esecuzione, come quello dalla forma di corba traforata, con la Sibilla Persica, e l'altro con la Cumana, qui riprodotti da un disegno gentilmente fornitoci dall'amico prof. Sebastiano Agati.

Presso l'altar maggiore, vediamo raffigurata l'Annunciazione: in un capitello, infatti, è scolpita la mezza figura della Vergine dritta, severa, con la destra sul petto ed un libro nell'altra mano; e in quello corrispondente, l'Angelo su le nubi, dai capelli lunghi ed inanellati, con la destra levata ed un giglio nella sinistra.

I capitelli di fattura inferiore sono certamente dell'anonimo compagno, e siccome essi hanno rapporto con quelli del cortile dei palazzi Abatelli ed Aiutamicrosto, è probabile che siano stati compiuti da Andrea Mancino o da Gabriele di Battista.<sup>2</sup>

\* \* \*

Dalla tecnica ravvisata nei capitelli dell'Annunziata siamo tratti a credere che debba vedersi la collaborazione di Domenico Gagini nella porta laterale della chiesa di Sant'Agostino, la quale, senza dubbio, costituisce uno dei più nobili esemplari decorativi del '400 esistenti in Sicilia.

Così il concetto architettonico come l'esecuzione di alcune parti del lavoro non possono ad altri ascriversi che al valoroso lombardo. Vi si nota sempre quel motivo della ghirlandetta di foglie di quercia e di alloro, che racchiude la rappresentazione della Genesi e le figurine gentili di quattro Sante Vergini. Nell'architrave, è rappresentato Sant'Agostino fra due santi; nella lunetta, la Madonna così detta del Soccorso, e, in alto, Iddio Padre.

Secondo noi, il lavoro di Domenico Gagini deve circoscriversi sino all'architrave, giacchè il resto manifesta una mano interamente diversa.

Le figurine delle Sante Vergini trovano perfetto riscontro con le Sibille dei capitelli dell'Annunziata; si osserva la identica *silhouette*, la medesima diligenza e dolcezza di espressione.

Le belle foglie intrecciate con grande armonia ed equilibrio lungo gli stipiti, richiamano anch'esse il magistero dei capitelli. La Madonna, invece, di fattezze grossolane e volgari, gli angeli trascurati nella forma e lo stesso Iddio Padre, palesano un'altra scuola, un altro maestro.

Non manca qualche argomento storico a nostro favore.

L'interno della chiesa di Sant'Agostino fu rimodernato interamente nel 1672. Ora il Mongitore ricorda, fra le altre cappelle distrutte, quella dedicata alla Madonna del Soccorso, ed aggiunge che prima del 1484 vi fu fondata una confraternita, la quale ornò la cappella

<sup>1</sup> DI MARZO, op. cit., vol. I, pag. 23 e seg.; II, pag. 3 e seg.

<sup>2</sup> DI MARZO, op. cit., vol. II, pag. 10 e seg.



di un arco. Presso di essa fu aperta la porta elegantissima con l'effigie della Madonna del Soccorso, intorno alla quale lo stesso cronista non scrive che queste poche parole: « Questa porta nell'esteriore è di marmo bianco ben lavorata » e lascia uno spazio libero con la speranza forse di poter aggiungere altre notizie.<sup>1</sup>

Bisogna, adunque, pensare che, intorno al 1484, quando la cappella della Madonna del Soccorso ebbe le cure devote ed amorose di una confraternita, sia stata eretta la bellissima porta, la quale dà una nuova prova dell'eletto gusto decorativo del Gagini.

\* \* \*

Avendo presenti le varie parti superstiti della elegante arca di San Gandolfo in Polizzi<sup>2</sup> e le opere innanzi descritte, non possiamo fare a meno di ascrivere allo stesso Gagini il sarcofago del vescovo Giovanni Montaperto, compiuto nel 1485, ed esistente in una cappella del duomo di Mazzara, il quale doveva far parte di un sontuoso monumento, scomposto, molto probabilmente, nel 1654, quando l'architettura del tempio venne modificata.

Ad esso dovevano appartenere le undici statuette rappresentanti le Virtù, collocate sulla facciata occidentale, fra cui è caratteristica la Prudenza tricipite e con la serpe in mano, come quella di San Francesco d'Assisi dianzi indicata.

Il prelado disteso tranquillamente sul letto di morte, col capo poggiato su cuscini riccamente ricamati, porta una mitra tutta gemmata, ed ha le braccia incrociate sul petto, sul quale spicca una croce alla greca.

Quantunque danneggiata nel viso e nella parte inferiore della persona, la statua conserva ancora le belle linee ed il sapiente lavoro di modellazione.



Palermo, Chiesa di Sant'Agostino. — Porta laterale  
(Fotografia Alinari)

<sup>1</sup> *I Conventi*. Mss. della Biblioteca comunale di Palermo, vol. II, pag. 15, 20.

<sup>2</sup> Vedi DI MARZO, op. cit., vol. I, pag. 85 e seg. e tav. IV.





Domenico Gagini: La Madonna « del Soccorso »  
San Mauro Castelverde, Chiesa di Santa Maria dei Franchi

Nella fronte del sarcofago sono scolpiti a bassorilievo, nel centro, il Cristo; a destra, Maria Addolorata, il Battista ed un santo guerriero, armato di spada e con un globo in mano; e a sinistra, San Pietro, San Gerlando e San Michele Arcangelo.

Agli angoli, si nota lo stemma gentilizio dell'estinto, consistente in uno scudo con quattro bande e rosette.

\* \* \*

Ma ancora nulla si conosceva sicuramente delle Madonne del vecchio Gagini, e però assume un grande interesse la scoperta di un documento, dal quale apprendiamo che lo scultore, a 25 maggio XIII ind. 1480, si obbligava col venerabile Antonio de Mini, arciprete di San Mauro Castelverde, col castellano Michele Bullachi, col tesoriere Matteo de Duca e col maestro Tommaso Picardo, a vender loro una immagine della Madonna col Bambino per la chiesa di Santa Maria dei Franchi dello stesso paese, pel prezzo di onze 24 in oro.<sup>1</sup>

Dalla dizione del contratto ricaviamo pure che il Gagini aveva già bella e pronta la statua e non gli rimaneva che darle gli ultimi tocchi, perchè potesse dirsi completa; la qual cosa dimostra com'egli, in un tempo in cui tanta ricerca si faceva, da parte di monasteri e di chiese, della immagine della Vergine, non aspettasse la commissione, ma senz'altro eseguisse il lavoro e lo mettesse a disposizione del pubblico.

Ciò viene confermato da un altro documento del 1483, per mezzo del quale

<sup>1</sup> Eodem (25 maggio XIII ind. 1480), Magr Dominicus de Gagini scultor et civis f. u. Pa., coram nobis sponte vendidit ven. presbr<sup>o</sup> Antonio de Mini, archipresbitero terre Sancti Mauri, Michaeli Bullachi, castellano dicte terre, Mattheo de Duca, thesaurario infrascripte ecclesie et magr<sup>o</sup> Masio Picardu, omnibus dicte (terre) Sancti Mauri, presentibus et in solidum ementibus, ymaginem unam marmoriam beate et intemerate Virginis Marie cum eius filio domino nostro Jhu Xpo in brachiis, pro parte et nomine venerabilis ecclesie Sancte Marie de li Franchi terre predictae

Sancti Mauri. Quam ymaginem ipsi emptores dixerunt et confessi fuerunt vidisse et revidisse eisque placuisse et actalentasse. Cui figure parum deficit ad esse expedita, ut dixerunt; ipsamque figuram dictus magr Dominicus dare et assignare teneatur et sic promisit laboratam et expeditam hinc ad dies sex proxime futuros. Et hoc pro precio unciarum auri viginti quatuor pond<sup>s</sup> gen<sup>s</sup> etc. (In margine vi ha un'apoca del 21 marzo XIV ind. onde il Gagini dichiara di essere stato pagato in tutto). Not. Dom<sup>co</sup> Dileo an. 1479-80 ind. XIII, regr<sup>o</sup> vol. 1391, f. 559 r. Archivio di Stato in Palermo.



si conosce che Domenico consegnò ad un certo Lorenzo di Faenza tre imagini marmoree con l'incarico di venderle nelle parti di Catalogna, e che giunto costui a Barcellona, si rifiutò di eseguirne la vendita e le affidò ad un Giacomo Vernagalli, al quale, poi, in virtù di questo atto, ingiunge di darne conto al relativo proprietario, Domenico Gagini.<sup>1</sup>

La statua di San Mauro Castelverde rappresenta la Madonna del Soccorso.

Abbiamo innanzi a noi una gentile e delicata imagine, dal cui nobile viso traspare intera la dolce ingenuità di una fanciulla, e intorno alla quale non crediamo necessario di diffonderci in minute descrizioni, essendo essa riprodotta abbastanza nitidamente.

La persona alta e flessuosa con le vesti ben piegate; il collo un po' lungo; l'ovale del viso col naso diritto, stretto ed affilato; la bocca piccola; le mani morbidissime; tutto dimostra come il Gagini fosse non solo valente artefice, ma possedesse altresì il tesoro della grazia e della gentilezza.

Nelle tre facce della base si vede rappresentata, a bassorilievo finissimo, nel centro, la Natività, e ai lati, dentro ghirlandette, l'Annunciazione.

\* \* \*

Avuta come certa una statua di Domenico, si può procedere alla ricerca di altri suoi lavori.

Un artista, che ha vissuto, per circa trent'anni, in Sicilia, deve, senza alcun dubbio, aver prodotto molto, e chi sa quante sculture sparse qua e là nell'isola, giacciono abbandonate o ignorate.

Questa ricerca però non si può praticare in un giorno o due, e bisogna che passi parecchio prima che si possa dire di averla interamente compiuta.

La statua della Vergine, così detta « dell'Udienza » nella chiesa del Carmine



Domenico Gagini: La Madonna « dell'Udienza »  
Palermo, Chiesa del Carmine

<sup>1</sup> Die xiiii<sup>o</sup> mayi ije Ind. Cum Mr Dominicus de Gagini scultor et civis Panormi dederit Laurencio de Fayencza trumbeste suo concivi ymagines tres marmoreas per eundem Laurencium transferendas et ven-

dendas nomine ipsius magri Dominici et pro eo in partibus Catalonie, quas ymagines ipse Laurencius apportaverit Barchinonam et non volens ibi eas vendere dimiserit easdem ymagines penes nobilem Jacobum Ver-

in Palermo, è molto simile a quella di San Mauro, anzi non è improbabile che sia stata eseguita press'a poco, nello stesso tempo, per gl' intimi rapporti stilistici che corrono fra di esse.

Il suo viso, di una rara e serena bellezza, disgraziatamente deturpata dalla coloritura che ne altera le linee in una riproduzione fotografica, è incorniciato da folte chiome a grosse trecce, le quali dagli omeri in giù si dividono in modo da coprire quasi il petto.

Il partito delle pieghe della veste corrisponde a quello della Madonna precedente, come identico è l'atteggiamento della mano destra e del Bambino che, alla stessa guisa dell'altro, ha una faccina rotonda, e lieto contempla la Madre sua, mentre con la sinistra sorregge il solito globo.

La faccia anteriore della base è coperta dal ciborio, cosicchè non è possibile vedere il bassorilievo rappresentatovi.

\* \* \*

Un'altra statua, che si può ascrivere al nostro Domenico, è quella della chiesa del Salvatore in Palermo, anticamente venerata nella chiesetta di campagna della Madonna dell'Oreto, la quale sorgeva sulla sponda destra del fiume.

Il Mongitore la vide sull'unico altare di quel sacro luogo, rimodernato nel 1688 da Giambattista Vanasco, e così ne discorre: « Ha un solo altare con una statua della Santissima Vergine di candido marmo, di singolar lavoro: la Gran Madre si vede in pie' col Santo Bambino in braccia: e questi tiene con la sinistra un pomo (*corr.* un globo). Si ha per costante tradizione che il Signore si sia degnato illustrare nei tempi scorsi questa Santa Im-



Domenico Gagini: Madonna col Bambino  
Palermo, Chiesa del Salvatore

nagalli campsozem pisanum, Barchinone degentem, volente ipso magistro Dominico: hinc hodie pretitulado die dictus Laurencius... sponte dixit et fuit confessus predicta omnia fuisse et esse vera, renunciando exceptioni, etc. Et propterea tenore presentis mandavit et mandat dicto Jacobo Vernagalli et aliis quibuscumque, ad quos spectaret quatenus de dictis tribus ymaginibus teneantur et debeant respondere et compotum dare ipsi magro Dominico et facere et disporre ad voluntatem eiusdem magri Dominici proprii et veri domini et patroni dictarum ymaginum. Que omnia, etc. Not. Dom<sup>o</sup> Dileo, reg. a. 1483-84, Ind. II, vol. 1397, s. n. Archivio di Stato in Palermo.



gine con molti miracoli. Quindi i Corleonesi mossi e dalla bellezza della statua e dai prodigi, volean rapirla, per arricchire la loro patria. Ma postisi nell'impresa, furon atterriti in sì fatta maniera, che si diedero ad una precipitosa fuga».<sup>1</sup>

Distrutta la chiesetta dell'Oreto, la pregevole statua fu trasportata nel ricco tempio dell'antico monastero del Salvatore, dove a mala pena si può osservare, essendo carica di ornamenti e per giunta collocata dentro una nicchia coperta da un vetro.

Anche qui, come nelle statue precedenti, il barbaro costume ne ha imbrattato di colore le labbra, le sopracciglia e le vesti. Ciò nonostante i caratteri tecnici e stilistici sembrano comuni alle altre due Madonne già esaminate.

Facciamo notare inoltre l'atteggiamento vivace e simpatico del Bambino, coricato fra le braccia materne, che sorride carezzandosi la guancia destra. Sul fronte della base si vede rappresentata, come su quella della Madonna di San Mauro, nel centro, la Natività, e ai lati, entro ghirlandette, l'Annunciazione.

\* \* \*

Ora possiamo comprendere come il Gagini da forme gentili, ma frammischiate ancora ad elementi arcaici (per citarne alcuni, oltre ai caratteri fisionomici: persona stretta e raccolta, dal collo secco e lungo, con mani atteggiate timidamente; pieghe a strie un po' grosse e parallele), portati seco dalla bottega dove ebbe la prima educazione artistica, si sia gradatamente sviluppato, pur conservando, con un tantino d'arcaismo, l'originaria e soave ingenuità, propria dei primi decenni del '400. Nelle ultime tre statue, infatti, alquanto arcaizzanti nella positura e nell'atteggiamento, troviamo caratteri di vero progresso non solo nel viso incorniciato da belle trecce che si dispongono per tutto il petto a guisa di ornamento, ma anche nel fine modellato delle mani e nel sobrio e sapiente partito delle pieghe.

Tutto sommato, siamo di fronte ad un artista simpatico, che possiede il raro pregio di saper animare le proprie creazioni con l'alito dell'anima sua candida e gentile.

\* \* \*

Domenico Gagini formò certamente una scuola in Sicilia; difatti accade di vedere buone sculture degli ultimi anni del '400, che ricordano i caratteri stilistici del maestro, senza che possiamo determinare a chi esse appartengano, mancandoci l'aiuto dei relativi documenti. Così notevole è il bel sarcofago di Elisabetta Amodèa in San Francesco d'Assisi, in Palermo, sul cui fronte sono rappresentate, a bassorilievo, nel centro, la mezza figura della *Carità*, coronata, sorreggente due putti in ambo le braccia; fra la *Speranza* con le mani giunte, e la *Fede* col calice nella sinistra. Cotesto lavoro si direbbe di Domenico Gagini qualora non vi si opponessero ragioni cronologiche, essendo segnato, nell'epigrafe relativa, l'anno 1498. Sappiamo bensì che egli ebbe un figlio, a nome Giovanni, maggiore di Antonello, il quale esercitò l'arte stessa del padre; ma non possiamo equamente giudicare sul suo valore, giacchè nessuna altra opera conosciamo all'infuori del monumento sepolcrale di Gaspare de Marino, eseguito insieme con Andrea Mancino, ed esistente nella cattedrale di Girgenti.<sup>2</sup> Esso rivela un certo merito, specialmente nella figura dell'estinto giacente sul sarcofago, ma non si può paragonare con le opere del maestro.

<sup>1</sup> *Chiese di campagna*. Ms. della Biblioteca comunale di Palermo, pag. 220-21.

<sup>2</sup> Die viij<sup>o</sup> marcii xj<sup>e</sup> ind. 1492.

Magister Andreas de Manchino et Joannes de Gagini, marmorarii socii cives Panhormi coram nobis quilibet eorum principaliter et in solidum promiserunt et sollemniter convenerunt ac se obligaverunt et obli-

gant magnifico domino Nicolao Jacobo de Samo, militi et civi civitatis Agrigenti, procuratori ad infra et alia ut dixit magnifici Gesue de Marino, filii primogeniti ac heredis universalis quondam magnifici domini Gasparis de Marino, olim baronis Muxari, nec non et magnifice domine Lucrecie matris dicti magnifici Gesue, presenti et pro eis me eciam notario sti-

\* \* \*

Dopo questo nostro breve lavoro, col quale abbiamo voluto per ora annunciare l'esistenza in Sicilia di un bravo scultore del '400, sconosciuto e dimenticato, che, oltre al merito proprio, ha il vanto di esser padre del geniale e valoroso Antonello Gagini, la ricerca di altre opere s'impone.

E noi chiudiamo queste pagine con l'augurio che avvenga presto e fruttuosa, perchè siam sicuri che da essa si sprigionerà un fascio di luce su gran parte della scultura siciliana del secolo XV.

G. DI MARZO - E. MAUCERI.

pulante pro eis (*sic*), construere et facere quandam sepulturam marmoream laboratam de illis figuris et laboribus iuxta designum conservatum penes dictum magnificum procuratorem et quod caxia sepulture sit largitudinis canne unius et residuum operis esse debeat secundum proporcionem dicte caxie designi et laboris predicti, ex nunc in antea successive, ita quod per totum mensem octobris anni xije ind. proxime venientis debeant dicti obligati expendisse (*sic*) dictam sepulturam et illam haurila assectatu intus maiorem

ecclesiam Agrigentinam in cappella in qua est sepultum cadaver dicti quondam domini baronis Muxari, ad omnes et singulas impensas dictorum obligatorum eciam delature eiusdem sepulture ad dictam civitatem, alias teneantur ad omnia dampna, interesse et expensas, pro unciis quatragenta, etc. Testes hon. Antonius de Oddo et Petrus lu Barberi.

Not. Matteo Fallera, reg. 1753, fog. 943 r. a 944. Archivio di Stato in Palermo.



## MONUMENTI INEDITI DI LENTINI E DI NOTO



N altro luogo e con maggiore ampiezza riferirò intorno a risultati ottenuti in una escursione da me fatta a Lentini ed a Noto nello scorso ottobre; ai lettori dell'*Arte* destino soltanto alcune comunicazioni più conformi all'indole di questa Rivista. Mi attirò a Lentini la voce di trattative di vendita di un capitello (così dicevasi) del IV secolo, esistente nella Chiesa della Fontana. Il capitello non è che un fonte di marmo bianco (dell'altezza di 30 centimetri e del diametro superiore di 44 centimetri) decorato esteriormente con otto figure personificanti i mesi di MADIVS, IVNIVS, IVLIVS, AGVSTVS, SEPTEMBER, OTVBER, NOVEBER, DECEBER, così come sta scritto nel cartello che ogni figura tiene.

A mio parere, non vi ha dubbio che questa scultura sia opera del duodecimo secolo e che debba tenersi in altissimo pregio per l'epoca sua e per quello sforzo d'intrecciare ornati di puro carattere classico, ornati che, più o meno assimilati dallo scultore medievale, troviamo parimenti a Cefalù e a Monreale. Dal lato iconografico, non è poi meno importante questa personificazione dei mesi, ognuno dei quali ha un attributo proprio. Maggio, un canestro di fiori; giugno, un canestro di frutta; luglio, la falce(?) e un cappello di paglia; agosto, una paniera con frutta e mazzi di frutta e di fiori in capo; settembre, un recipiente pieno di uva che egli pigia, appoggiandosi ad un bastone; ottobre, un vaso; dicembre, un porco. La figura del novembre è sciupata in modo che non può distinguersi quale attributo avesse. Argomento degno di particolare studio sarà il confronto di tutte queste personificazioni con quelle già note dell'arte medioevale, tanto bizantina che occidentale, raccolte con accurato esame dallo Strzygowsky nel *Repertorium für Kunstwissenschaft* del 1888 (pag. 23-46) e del 1890 (pag. 241-263), e dal Riegl nelle *Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung* del 1889 (pag. 1-70). Intanto è bene notare alcune novità che vengono fuori dalla scultura di Lentini: il giugno col canestro di frutta, il settembre in atto di pigiare l'uva e il dicembre col porco. La presenza di quest'ignobile animale è, nel caso presente, un grave criterio cronologico; e poichè mi si riferisce che un nostro illustre storico d'arte vorrebbe dare un'origine bizantina al fonte leontinese, sarà bene il ricordare che, secondo nota lo Strzygowsky (*Repertorium* del 1888, pag. 45), il porco, usato come attributo del mese di dicembre, è un motivo estraneo al bizantinismo, il quale, tra l'undecimo e il duodecimo secolo, per influenza occidentale, diede al mese di gennaio l'uccisione del porco (pag. 44). E forse potrebbe pur ricordarsi come le rappresentazioni bizantine dei mesi comincino col mese di settembre, mentre la serie della nostra scultura va da maggio a dicembre.

Questo fonte avrà oramai un posto notevole nella storia delle sculture siciliane, accanto ai capitelli del Chiostro di Monreale; e voglio augurarmi che il R. Governo sappia salvarlo dalla rapacità degli incettatori di oggetti antichi,<sup>1</sup> non tacendo tuttavia che con poca fede

<sup>1</sup> Di questo fonte si ha un cenno incompleto (ma molto incompleto) nel libro del prof. SEBASTIANO PI-

SANO BANDO, *Storia dei Martiri e della Chiesa di Lentini*, pag. 70. Lentini, 1898.



Fonte di marmo del sec. XII. — Lentini: Chiesa della Fontana

simo, il quale, rimosso, per segnalata concessione, dal posto dove sta inchiodato, poté studiarsi in ogni sua parte e così rivelarci un altro monumento di altissimo pregio, la cui esistenza mi era stata accennata da quell'egregio parroco.

Rappresenta il quadro principale la Madonna in piedi col Bambino in braccio, di fattura veramente bizantina (del secolo XII?) ed oramai tutta annerita. Il fondo fu restaurato nel 1665, come risulta da iscrizioni dipinte nel campo stesso e da un atto ufficiale dell'ultimo di giugno 1665, che trovai registrato nel *Libro rosso* dell'Archivio municipale, a f. 195 e seg., ed è pur pubblicato dal prof. Pisano Bando.<sup>2</sup> Nell'estremità inferiore sono tracce di lettere, che io non son riuscito a leggere e che pure nel 1665 le autorità ecclesiastiche e civili di Lentini, meno pratiche di me (modestia a parte) nella lettura di iscrizioni greche, non solo seppero leggere, ma giurarono, — e gli ecclesiastici, *tacto pectore, more sacerdotali*, — trovarvisi (e in latino!) le parole *Lucas ad Leontinos*, lì dove non ci sarà stato che il nome del pittore greco o del committente. E a render più chiara questa pretesa lettura e ad assicurarne la conservazione, per ogni buon fine, le prelodate autorità aggiustarono l'originale con alcuni tratti graffiti. Tutte queste belle cose si leggono nel documento citato dianzi, e si vede bene come i Leontinesi, invidiosi della gloria della vicina



Fonte di marmo del sec. XII. — Lentini: Chiesa della Fontana

esprimo l'augurio, poichè recentissimi fatti mi provano come alle buone intenzioni ond'era informata la recente legge sulla tutela del patrimonio artistico nazionale, faccia brutto contrasto la tiepidezza o addirittura la riluttanza dell'autorità chiamata ad eseguirla.

Ho trovato pure a Lentini, nella Excattedrale, una tavola bizantina di notevoli dimensioni (larga 0.73 e alta 1.96) che essendo stimata opera di San Luca, è venerata come un palladio della città.<sup>1</sup>

Il colto parroco Vasta, estimatore intelligente delle opere d'arte, mi diede modo di studiare quel quadro pregevolis-

<sup>1</sup> PISANO BANDO, op. cit., pag. 215 e seg.

<sup>2</sup> Op. cit., pag. 217 e seg.



Messina, posseditrice di una lettera uscita dalla Cancelleria aulica di Maria Vergine, volessero avere un quadro dello studio di San Luca, con l'*omaggio dell'autore*, scritto in latino, a maggior comodo dei lettori del secolo XVII. Il quadro sta sempre coperto di una lamina di argento, in cui le parole *Lucas ad Leontinos* sono pomposamente incise. Il dietro di questa tavola è pur sempre coperto da un quadro del secolo XVIII, rappresentante San Luca; ma questo nasconde, alla sua volta, un altro dipinto antico sopra tela (alto 1.20 e largo 0.70) appiccicato malamente alla tavola, che è attaccata al quadro bizantino. Staccarlo da questo, dato lo stato della tela, non sarebbe stato nè agevole, nè prudente, e però tentai piuttosto di staccare la tavolatura da quella del quadro bizantino, per modo da rendere indipendenti i due dipinti. Ma questo vivissimo desiderio mio e del signor parroco non potè recarsi ad effetto, essendo le due tavolature inchiodate in modo da richiedere un lavoro che, in quelle circostanze, non potevo fornire. Rassegnandomi pertanto a lasciare quasi sepolta la tela del Quattrocento, volli almeno conservarne la memoria fotografandola, sebbene, per non so quali condizioni di tinte, la faccia della Madonna mi riuscisse molto angolosa e ben lungi dal riprodurre la fine espressione dell'originale. Abbiamo, come



La Vergine, Gesù e il Padreterno. — Tela del secolo xv  
Lentini, Ex-Cattedrale

si vede, un'opera del Quattrocento, importante come pittura ed ancor più come soggetto, che a me, non pratico d'iconografia moderna, riesce nuovo: la Madonna e il Cristo che supplicanti presso del Padre Eterno a pro di una turba di devoti, fanno valere la loro mediazione, mostrando il Cristo le piaghe delle sue mani, e la Madonna, le mammelle che solleva, tenendole pudicamente coperte di un bianco velo. *Giurato si saria che dicesse...* non *Ave*, ma *ubera quae suxisti...*



Costantino e Sant' Elena. — Scultura bizantina  
Lentini, Ex-Cattedrale

stricciata. Mi provai a rinettare un poco l'originale e così trovai, presso le figure, un'ombra del nome di Costantino, e, a lettererosse, questi avanzi del nome di Sant'Elena:

II A  
A CN  
FI  
A

È questo, pertanto, uno di quei reliquiari da servire per contenere frammenti della Santa Croce; parecchi dei quali, di differente materia, possono vedersi nel libro dello Schlumberger, *L'épopée byzantine à la fin du X<sup>me</sup> siècle* (Paris, 1896), ed uno, conservato nella cattedrale di Gran, in Ungheria (pag. 81), ha la stessa disposizione di figure di quello lentinese.<sup>1</sup> Come si trovino di questi cimeli bizantini a Lentini è facilmente spiegabile, ove si pensi ai rapporti che corsero fra questa città e il famoso monastero basiliano di San Filippo di Fragalà, a cagione del culto dei Santi Alfio, Filadelfo e Cirino, protettori di Lentini, e delle

Da notare, nel trono, una fascia di mosaico a vari colori e con oro, e, sul gradino, laceri brani di iscrizione, di cui, dopo una ripulitura fatta con midollo di pane, potei trarne soltanto in principio

∂€ BA

LII

e alla fine

BC ROLL.

Nel tesoro della Excattedrale ho visto un pezzo bizantino veramente notevole pel soggetto e per finezza di fattura, simile a quella dei noti lavori in legno. È una lastra di mm. 135 × 0.085, conservata in una teca di legno, che fu già dipinta, e avente incastrata una croce di legno della forma patriarcale, con una reliquia della Santa Croce. Ai lati sono scolpite le figure di Costantino e di Sant'Elena, e sopra due angeli. Il materiale di questa tavoletta è una pietra verdastra molto tenera (steatite), ma essendosi, con l'andare degli anni, rotta questa in vari punti, si supplirono le parti mancanti con gesso e si coperse ogni cosa con una doratura impia-

<sup>1</sup> I reliquiari bizantini pubblicati dal Venturi nel vol. II della *Storia dell'Arte italiana*, pag. 644 e segg.,

hanno, in quanto alle figure, simiglianza con quello di Lentini, ma sono eseguiti in oreficeria.



reliquie conquistate nel 1517, per opera di una vera spedizione armata,<sup>1</sup> mossasi da Lentini per assaltare il monastero basiliano.

L'amore di un bellissimo busto quattrocentista del mio Museo, mi condusse a Noto per esaminarvi la statua che porta la firma di *Francesco Laurana* e studiarvi, sotto altra luce, la questione relativa al celebre busto del Louvre.

Dei risultati decisivi, a parer mio, ottenuti da un esame minuziosissimo, ho dato ragguaglio nella stessa rivista francese che ha avuto il merito di illustrare questa questione:<sup>2</sup> qui riferirò di altre sculture quattrocentiste, di altissimo pregio, che, da non molto, sono state rinvenute a Noto, cioè degli avanzi del sarcofago di uno dei più grandi personaggi



Lastra del sarcofago del vicerè Niccolò Speciale († 1484) - Noto, Biblioteca Comunale

siciliani del secolo XV, del vicerè Niccolò Speciale, morto nel 1484. Poichè un terremoto distrusse, nel 1693, l'antica Noto, gli abitanti costruirono, lungi da quella, una nuova e bella città, abbandonando l'altra, che ora ha ben potuto esser chiamata una moderna Pompei.

Nei ruderi di questa, e propriamente nel posto dove sorse già la chiesa di San Francesco, il massaro Gaetano Rametta, piantando alcuni alberi, trovò nello scorso anno il sepolcro rotto e manomesso dello Speciale, insieme alle ossa di lui.<sup>3</sup> Tanto queste che i marmi furono trasportati in quella Biblioteca comunale, dove trovai le sculture gettate ignobilmente per terra e prive di luce. Sono pezzi appartenenti ad una grande cassa e ad una decorazione parietale: della prima resta un grosso frammento con la figura di un guerriero privo della parte superiore del corpo, un lastrone (largo 0.95 alto 0.66) formante una delle due teste del sarcofago e decorato con lo stemma dello Speciale e alquanti pezzi di cornice. Della decorazione murale abbiamo un lastrone rotto in due pezzi (lungo 1.46, alto 0.91) con le

<sup>1</sup> PISANO BANDO, op. cit., pag. 176 e seg.

<sup>2</sup> Vedi: *Les Arts*; dicembre 1902.

<sup>3</sup> Traggo queste notizie da un articolo che il pro-

fessore Corrado Consiglio Piccione pubblicò nella *Sicilia Cattolica* del 7-8 settembre 1901.

figure a bassorilievo della Madonna e di San Francesco, un piccolo frammento con la testa del santo che era nella nicchia a sinistra della Madonna (lungo 0.52, largo 0.42) e un frammento d'iscrizione (lungo 0.35).

Della Madonna dirò che per profondità di espressione, per larghezza di forme, per sapiente fattura di vero bassorilievo, a me pare una delle più belle che esistano in Sicilia. Non si giudichi della fotografia che ho fatto nelle condizioni più sfavorevoli di luce e si creda pure che è opera bella, non indegna della mano di Donatello. Ma chi l'ha fatta? Forse Domenico Gagini, che fu legato di particolare amicizia con la famiglia Speciale? Non mi occupo per ora di questo. A me adesso preme che il Governo pigli a cuore questa scoperta (poichè dai Municipi poco c'è a sperare in questo genere di imprese) promuovendo una completa esplorazione del posto e facendo ben collocare gli avanzi rinvenuti. Sono pezzi che, per la specialità della fattura loro, hanno bisogno di esser collocati in luce conveniente perchè la bellezza ne risalti, e questo non potrà ottenersi nell'angusto e mal rischiarato locale di quella Biblioteca. Noto ha chiese grandi e belle e splendidamente illuminate, e in qualcuna di quelle, con la guida di persone che abbiano senso di arte, si collochino le *dissecta membra* del sarcofago Speciale, che è un insigne monumento di arte e di storia. E a quelle si ricongiungano, all'ombra degli altari, le ossa del grande netino, le quali non potrebbero rimanere in una biblioteca, come pezzi di storia naturale, senza grave offesa alla gentile religione dei morti.

L'iscrizione fu copiata dal Gualterio prima che avvenisse la catastrofe.<sup>1</sup>

Nei marmi di Noto ne abbiamo qualche piccola parte, e, precisamente, il principio e un poco della fine; un altro frammento si trova al Museo Nazionale di Palermo, siccome mi affrettai a pubblicare nel *Giornale di Sicilia*, del 19-20 agosto 1901, quando si annunciò la scoperta fatta a Noto. L'esistenza di questo frammento proveniente dal Museo Astuto, prova senza dubbio come nella prima metà del secolo scorso si frugasse già, e con qualche frutto, a Noto Vecchio, negli avanzi della chiesa di San Francesco.

Palermo, gennaio 1903.

ANTONINO SALINAS.

---

<sup>1</sup> Vedi: *Siciliae et antiquae tabulae*, Messanae, MDCXXIV, pag. 79.



## INTORNO AI CAMPANILI DI RAVENNA



A un breve sunto comparso nel periodico *La Lettura*<sup>1</sup> ebbi notizia indiretta di una memoria del signor O. Gardella sui « Campanili ravennati » pubblicata nella *Rassegna d'arte*.<sup>2</sup> Ricercato il numero della Rivista

che lo conteneva con mia di-

screta meraviglia mi vidi tirato in ballo a pag. 163 e forse, o senza forse, assieme al prof. Venturi a pag. 168. Ma io spero che il signor Gardella mi permetterà, senza aversene a male, di continuare a preferire la compagnia di Rohault de Fleury, del Cattaneo, del Hubsch, del Kraus e del Venturi alla sua e anche a quella, non meno rispettabile del resto, del signor Rivovira. Saremo « menti piccole », archeologi testardi (pag. 168) « con poche idee » (idem), cervelli fossilizzati, aggiungo io, se gli può far piacere, ma « fino a quando, come scrivevo,<sup>3</sup> documenti storici inoppugnabili non vengano a darci torto, continueremo ad assegnare la maggior parte degli antichi campanili di Ravenna alla fine del v o al vi secolo » anche dopo « la serie di prove e di fatti » osservata dal G. (pag. 167) poichè confidiamo di poter dimostrare, che almeno la torre di Sant'Apollinare in Classe è anteriore ai mosaici della stessa basilica e anche all'erezione della chiesa stessa e che in Ravenna esiste una torre rotonda costruita prima dell'anno 433.

Non perchè il G. abbia trattato con poco garbo<sup>4</sup> coloro che dissentono dalla sua opinione, tutta perso-

nale, ma perchè la questione elegante e bella appassionata, almeno così dice *La Lettura*, gli animi degli artisti e dei cultori d'arte: vediamo un poco\* se fra le ragioni addotte dal G. ve ne sia qualcuna veramente attendibile, meravigliandomi fin d'ora che una redazione, quale vanta la *Rassegna d'arte*, non abbia rilevato subito la discordanza fra le osservazioni del G. e la verità attestata dagli storici e più dai monumenti ravennati, la cui storia dovrebbe essere ben determinata nella mente d'ogni cultore dei nostri studi.

\* \* \*

Così scrivevo il 31 marzo al direttore della *Rassegna* inviandogli il manoscritto, che accettò. Ma in seguito vennero limitazioni e condizioni, tanto che ritirai subito la memoria, domandando al direttore di questo periodico « ospitalità incondizionata ». Ospitalità tosto concessa ampiamente, signorilmente. Ecco perchè uno scritto d'indole polemica vede la luce in sede che non parrebbe quella sua naturale e propria.

\* \* \*

Se non sapessi che il G. è un vecchio veterano, il quale lavorava già da molto tempo quando non sognavo neppure di venire al mondo, dovrei cominciare col fargli parecchi appunti pel modo, secondo me, poco scientifico seguito da lui nella trattazione del tema. Ma il farlo mi sembrerebbe grave ingiustizia. Quindi mi limiterò ad oppugnare, dimostrandole infondate, insussistenti o eccessive, le osservazioni ed

<sup>1</sup> *La Lettura*, anno 1903, n. 3, pag. 271-272.

<sup>2</sup> *Rassegna d'arte*, anno II, n. 11-12, pag. 161-168.

<sup>3</sup> *Archivio storico italiano*, dispensa I, 1902, Firenze.

<sup>4</sup> Non è lecito ad alcuno trattare con tanta superiore sufficienza un archeologo di grande valore qual'è Giorgio Rohault de Fleury e meno che mai al G. il quale, se è benemerito dei monumenti ravennati per averli disegnati, esplorati e curati con grande amore, in fatto di archeologia e di storia è rimasto pur sempre all'alfabeto. Il Fleury scrisse: « Che la chiesa di San Giovanni e Paolo esisteva già con la torre nel vi secolo, sotto il nome di San Martino ». Il G. lo riprende così: « Che cosa abbia autorizzato il Fleury ad affermare l'esistenza di quella torre nel vi secolo ed anche che l'attuale chiesa dei Santissimi Giovanni e Paolo era in origine intito-

lata a San Martino resta per noi un mistero. È certo che a Ravenna, dove abbondano i documenti e gli scrittori di cose patrie non se ne sa nulla ». Non è questo il luogo di discutere se Venanzio Fortunato (2<sup>a</sup> metà del vi secolo) nella vita di San Martino con le parole: « Est ubi Basilicae culmen Pauli atque Joannis, etc. etc. » abbia voluto parlare del tetto della chiesa o della torre, è certo però che fin dal 1869 il *ravennate* dott. Gaspare Ribuffi nella seconda edizione della sua « Guida di Ravenna » scriveva di San Giovanni e Paolo a pag. 43: « Di origine ignota. Da alcune memorie si trova che esisteva nel secolo vi dedicata in allora a San Martino ». Il Ribuffi non era forse uno scrittore di cose patrie? Si noti che la prima edizione del suo libro è del 1835. Nella seconda il Ribuffi molto aggiunse e variò, ma il passo da noi riferito rimase tal quale.

argomentazioni storiche, artistiche o costruttive da lui proposte a sostegno della sua tesi. Non già nell'ordine che diede loro il G., ma riunendole assieme alle confutazioni, in tre gruppi: storico-letterarie, storico-artistiche, storico-costruttive. Infine contesterò brevemente le osservazioni soggettive.

*Prove storico-letterarie e di fatto.* Nella prima pagina (161) il G. conclude: «che l'uso generale delle campane grandi» (cioè da campanile) «non si diffuse prima dei secoli IX o X». Noto l'espressione incerta e passo oltre. Sebbene non ritenga necessario pel nostro assunto di indagare in qual momento preciso si introducessero le campane nel culto cattolico e in conseguenza sul necessario apparire di appositi edifici atti ad accogliere questi pesanti strumenti, farò una breve corsa nel campo erudito per confortare, anche con altri argomenti, la dimostrazione che spero balzerà fuori lucida e convincente dall'insieme di questo lavoro. Confesso però di non saper comprendere come avendosi già sicuramente nel VI secolo i due tipi di torre sacra, rotondo in San Vitale, quadrato nel San Lorenzo di Milano e in molte chiese della Siria, tutte del V o del principio del VI, sia pure ad uso scalario o di rinforzo, debba ripugnare tanto a qualche scrittore l'ammettere che tali forme potevano benissimo adattarsi a campanile quando è provato storicamente che torri e campane fin da quei tempi si costruivano e fondevano.

\* \* \*

Molte citazioni sull'antichità delle campane e delle torri campanarie recate dal Panvinio, dal Polidoro Virgilio, dal Sarnelli, dal Mabillon, dal Du Cange, dal Ciacconio, ecc., ci lasciano dubbiosi perchè hanno fondamento, quasi tutte, nella vita di Sabiniano papa (604-606). Il fatto che si narra in essa, sarà probabilmente avvenuto,<sup>1</sup> ma il vero è che questa vita fu scritta molto tardi da Amalrico. E neppure abbiamo voluto tener conto di quanto si dice nella *Regula Monacharum* attribuita a San Gerolamo<sup>2</sup> perchè tale scritto non ci sembra opera di lui. Però la *Regula*, pur non essendo lavoro di San Gerolamo († 420) non cessa d'essere antichissima. Testimonianze autentiche, ma non abbastanza precise e che in conseguenza si presterebbero troppo alla discussione, troviamo in Gregorio di Tours (c. 544 † 594), che parlando di Gregorio

(† 539 c.), vescovo di Langres, dice: «*Commotique signo, sanctus Dei sicut reliqui, novus ad officium dominicum consorgebat*». <sup>1</sup> Del *signum* poi si parla molto prima nella *Regula* pubblicata nel 528 da San Benedetto († 543). Noi però abbiamo fonti antiche, ugualmente sincere e più chiare, che ci permettono di mostrare come l'uso delle grosse campane e delle torri sia anteriore e di molto alla campana lateranense fatta collocare nel 968 da Giovanni XIII (968-972), ricordata dal Baronio, dal Gaudenzi e dal G. a pag. 161. È citazione già nota e riferita fra gli altri anche dal Venturi che San Colombano († 615) si rendeva a mezzo della notte alla chiesa «pulsante campana». <sup>2</sup> Nei *Miracula Sancti Colombani* scritti verso la metà del X secolo, leggiamo al cap. II: «*Ecclesiam... ex lapidibus struxit, Turremque super eam aedificavit et lampadas fecit in ea pendere*». Frodoardo o Flodoardo († 966) scrisse pure, fra le altre, la vita di papa Stefano II (752 † 757) e in essa troviamo:

Papa Deo grates referens, Turrim erigit aulæ  
Argentique colens radiis investit et auri  
Aere tubas fusa attollit, quibus agmina plebis  
Admoneat laudes et vota referre tonanti. <sup>3</sup>

Non dimentichiamo che Flodoardo scriveva meno di due secoli dopo la morte del papa e quando dovevano abbondare ancora i documenti relativi negli archivi papali.

Nella parte del *Liber pontificalis*, scritta nel secolo IX<sup>4</sup> si trova la vita di papa Stefano III (769 † 772) dove è detto: «*Idem beatissimus Papa fecit super basilicam Beati Petri apostoli turrem quam ex parte inauravit ex parte argento vestivit et in qua tres posuit campanas...*». Tale campanile non ebbe lunga durata perchè nell'850 papa Leone IV (847 † 855) lo ricostruiva.<sup>5</sup> Ma San Pietro ebbe assai prima di tutte queste un'altra torre<sup>6</sup>

<sup>1</sup> SANCTI GREGORII episcopi Turonensis, *Vitæ Patrum*, cap. VII, pag. 1057 g., in MIGNE, *Patrolog.*, vol. 71.

<sup>2</sup> VENTURI A., *Storia dell'arte italiana*, vol. II, pag. 160-61. L'illustre storico nella stessa pagina cita il dizionario di architettura del Quatremère de Quincy. La citazione è esatta, ma l'autore francese, secondo me, non è attendibile perchè non ricorda alcuna fonte antica o moderna, e il fatto da lui asserito che sarebbe avvenuto nel 610 (?) a Clotario II (613 † 618) è troppo remoto per poterlo accettare senza l'autorità d'un contemporaneo pur prescindendo dall'anacronismo.

<sup>3</sup> *Rev. ital. script.*, vol. III, pars altera, pag. 99 B.

<sup>4</sup> Per l'età delle diverse parti del *Liber pontificalis romanus* vedi il Waitz, lo Harnach ed il Mommsen, i quali ritengono la primitiva redazione, opera del VII secolo; il De Rossi e il Duchesne che la riportano invece al principio del VI. Sulla parte redatta nel IX tutti convergono. La vita di Stefano III si trova nel vol. III, parte I<sup>a</sup>, dei *Rev. ital. script.*, e il passo citato è a pag. 171 (n. 98) A.

<sup>5</sup> *Rev. ital. script.*, ibidem in Leone IV: «*Fecit etiam ibi in ecclesiam Sancti Petri ipsum campanile et posuit campanam cum molleo aereo et cruce aurata*».

<sup>6</sup> *Rev. ital. script.*, vol. III, pars I., pag. 189. C-D. «*Unde ex nimia fervoris dilectione pro honore Beati Petri apostolorum prin-*

<sup>1</sup> *Rev. ital. script.*, vol. III, parte 2<sup>a</sup>, pag. 56 in Sabiniano: «*Item quod ipse Sabinianus statuit et ordinavit, ut de cetero in omnibus Ecclesiis tam cathedralibus quam parochialibus h. rae diei et noctis cum cymbalis, vel campanis celebrentur, ut clerus ad psallendum horas canonicas et populus ad audiendum ipsas incitatur*». Amalrico viveva ancora nel 1362.

<sup>2</sup> Apud MIGNE, *Patrolog. Sancti Hieronymi*, vol. 30, pag. 419, cap. XXXIII in *Regula Monacharum*: «*Ad matutinas excubias media nox vos praearet Nullam ex vobis dormientem reperiat campanillis sonitus*».



aderente al portico od atrio, la quale fu ricostruita da Adriano I (772 † 795) « aedificavit ibidem noviter turrem ». Ognuno intende che assegnando alla torre preesistente poco più d'un secolo e mezzo di vita si giunge a quel secolo VI così temuto ed abborrito dal G. in fatto di campanili. Che la torre di Adriano I non fosse opera di difesa, ma sacra, si può leggermente arguire dal fatto che era decorata di marmi e pitture, e che nel luogo dove sorgeva, si conservò sempre, fino alle demolizioni dei primi del XVI secolo, la torre campanaria della basilica.

Nei giardini vaticani si osserva tuttora il tipo rude del torrione da difesa, parte delle opere costruite da Leone IV fra l'848 e l'852. Adriano stesso ornò la chiesa di Santa Maria delle Torri accanto alla torre di San Pietro di splendide porte di bronzo.<sup>1</sup> Infine noi troviamo due campanili quadrati nel tempio di Salomone, figurato in bassorilievo nelle porte di Santa Sabina a Roma, opera probabile, in gran parte, della prima metà del V secolo.

\* \* \*

Era necessario premettere queste poche citazioni per stabilire l'esistenza storica di torri chiesastiche, di campanili e di grosse campane, anche polinumeri nella stessa torre, nei secoli VI, VII e VIII, cioè prima assai di quei secoli « IX o X », in che sarebbero diventate d'uso generale le « grosse campane » in tempo ben lontano dalla « metà del secolo IX a tutto il X » durante il quale « immancabilmente (?) sarebbero stati costruiti i campanili di Ravenna ».<sup>2</sup>

\* \* \*

Ma ci si potrebbe obiettare: e Ravenna? Poichè voi finora non avete parlato che di torri d'altri luoghi, mentre il G. dice a pag. 163 precisamente così: « Inoltre Andrea Agnello l'insigne storico ravennate che fiori nella prima metà del secolo IX, diligente, minuto, diffuso descrittore dei monumenti ravennati e d'ogni loro parte (?), mai una volta ricorda un campanile<sup>3</sup> e una cripta per la semplice ragione che al suo tempo non si trovavano ancora in Ravenna nè campanili, nè

cripte, ecc., ecc. ». Ma io ricorderò al benigno lettore e al signor G. che appunto Agnello<sup>1</sup> all'anno 515 dopo aver detto che Bacauda e Giuliano Argentario edificarono la chiesa di San Michele a Frigiselo, aggiunge: « Et, ut asserunt quidam, hic Bacauda gener predicti Juliani fuisset et in arca saxeae non longe ab ipsa archangeli ecclesia infra turrem Bacauda requiescit ». Perchè tutti i lettori possano consentire nelle deduzioni che trarrò più sotto, metto qui la traduzione di questo passo importante: E come asseriscono alcuni,



Roma, Santa Sabina. — Porta intagliata  
(Particolare)

questo Bacauda sarebbe stato genero del predetto Giuliano e Bacauda in un'arca sassae non lungi dalla stessa chiesa dell'Arcangelo riposa infra la torre. Che l'esistenza del greco Bacauda e conseguentemente della sua tomba non siano da relegarsi fra le numerose fole di Agnello, lo ricaviamo dall'iscrizione dedicatoria musiva già esistente nella conca dell'abside della medesima chiesa di San Michele<sup>2</sup> conservataci intatta da Agnello e da altri storici ravennati.

Dal passo surriferito risulta: 1° Che al tempo di Agnello, il quale nacque verso l'805 e compì il *Liber pontificalis* intorno alla metà del IX secolo, Bacauda riposava ancora nella torre. Poichè sarà bene notare che se Agnello tiene come cosa incerta che Bacauda fosse genero di Giuliano, afferma nettamente che Bacauda riposa (requiescit) dentro la torre. 2° Che la torre non solo esisteva al tempo di Agnello ed era cosa comune, tanto che il cronista la nomina senza fermarsi sopra, ma che prima della metà del VI se-

cipis, et ornatu ipsius Sancti Patriarchi construxit, atque aedificavit ibidem noviter turrem mirae pulchritudinis decoratam cohaerenti porticu, quae descendit ad balneum... Et picturis atque marmoribus eandem turrem et cuncta aedificia ab eo noviter constructa decoravit».

<sup>1</sup> *Ibidem*, pag. 195-A e nota 223: « Portas aereas maiores mirae magnitudinis decoratas studiose a civitate Perusina deducens in basilicam b. Petri apostoli ad turrem comite crexit ».

<sup>2</sup> Pag. 164, loc. cit.

<sup>3</sup> Nell'VIII secolo le torri campanarie non si chiamarono mai campanili, ma sempre torri; vedi oltre gli esempi citati, anche molti altri luoghi del *Liber pont. romanus*. Appunto perchè nella *Regula Monacharum* troviamo il vocabolo *campanilis* non riteniamo genuino quello scritto e meno che mai opera di San Gerolamo. Nel IX secolo comincia invece a rendersi comune la voce campanile.

<sup>1</sup> AGNELLI, *Liber pontificalis* in *Mon. Ger. Hist. SS. Rerum longobardicarum et italicarum saec. VII-IX*, pag. 330.

<sup>2</sup> Ecco l'iscrizione: « Consecuti beneficia archangeli | Michaelis Bacauda et Julianus | a fundamentis fecerunt et dedicaverunt | sub die Non. Mai. | quater p. c. Basilii iunioris | viri clarissimi consuli ind. VIII, » (7 maggio 545). Il mosaico si trova a Berlino.

colo (545 al massimo) doveva essere compiuta 3° Che la torre si ergeva *poco lontano* dalla chiesa, tale e quale come molte altre fra le ravennati che ancora vediamo. Eppure il G. a pag. 162 mette San Michele in Africisco « fra le chiese che ebbero campanile in tempo relativamente moderno ». Qualcuno potrebbe dire: ma la torre aveva poi carattere sacro? Non rileviamo l'ingenuità della domanda e discutiamo. Prima di tutto la posizione centralissima di San Michele in Africisco esclude *a priori*, in quei secoli, che si possa trattare di torre privata o difensiva, poichè le mura di Ravenna conservarono sempre, senza mutazioni notevoli, l'attuale perimetro. Chi conosce, anche mezzanamente, le usanze cristiane del tempo comprende subito che quella torre non poteva essere che un edificio sacro, dipendente dalla chiesa vicina. Infatti noi sappiamo che anche prima, ma specialmente dopo l'editto di Milano (313) i sepolcri e i mausolei delle persone ragguardevoli e dei costruttori di chiese sorsero accanto alle ceneri dei Santi o presso le basiliche. Questa teoria stabilita da tempo dal De Rossi è confermata da centinaia di esempi a Roma, Milano, ecc. A Ravenna medesima dalla tomba che a sè stesso edificò Lauricio († 435 c.) nel monastero dei Santi Gervasio e Protasio di fianco alla basilica di San Lorenzo<sup>1</sup> e da quella eretta intorno al 440 da Galla P. († 450) all'ombra di San Vitale<sup>2</sup>. Ora Bacauda, posteriore a Lauricio ed a Galla, poteva riposare in terreno sconsecrato dopo avere costruito una chiesa? E Agnello, religiosissimo e superstizioso non avrebbe notato la sconvenienza della cosa? Che poi le torri delle chiese fossero comuni al tempo di Agnello si vede senz'altro dal contesto della frase: « riposa dentro la torre ». Però, nel nostro caso, l'importante non è questo, ma bensì che Agnello, contrariamente a quanto scrisse il G. intorno al silenzio che lo storico ravennate avrebbe serbato sulle torri, ne parlò invece determinando con rara esattezza anche la posizione di quella di San Michele relativamente alla chiesa.

Che le sacre torri antichissime, in origine non servissero soltanto ad uso campanario non sarei lontano dall'ammettere,<sup>3</sup> poichè abbiamo veduto che Bacauda

vi si fece seppellire e San Colombano vi sospese una lampada, forse a richiamo notturno dei pellegrini, o per riverenza alla divinità o più probabilmente con intento funerario. Uso che continuò fino al termine del xv secolo con le torri, lanterne o cappelle dei morti di cui restano, specialmente in Francia, bellissimi esempi, quasi sempre staccati dalle chiese. Quanto dice Agnello della torre di San Michele avvalorata, ne doppio uso, l'ipotesi funeraria.

\* \* \*

Ma Ravenna conserva tuttora una torre molto più antica di quella dove riposava Bacauda. Il G., come era naturale, sorvolò su di essa dicendo fuggacemente « sembra assai antica. Essa sorge tangente all'angolo ovest della cappella di San Pier Crisologo e pare che in origine non avesse fabbriche addossate. Ma purtroppo nessun documento e nessuno scrittore ne fa ricordo ecc. ecc. ». <sup>1</sup> Ah! quell'Agnello che l'ha dimenticato! Ma poichè nè lui nè altri la ricordano e nessun mosaico la rappresenta, noi potremmo logicamente negarne l'esistenza. Almeno così vorrebbe la rigorosa applicazione della strana teorica enunciata, come vedremo, dal G. al cap. V. Ma noi non lo faremo, anzi proveremo, e questa volta senza bisogno di ricorrere a scrittori o a documenti, che la torre *non è tangente* alla cappella ed è *più antica* di questa. Agnello lasciò scritto un po' nebbiosamente<sup>2</sup> che la cappella arcivescovile era stata innalzata dall'arcivescovo Pietro Crisologo (433 ÷ 449). L'ipotesi del Bacchini (1651 ÷ 1721) che l'attribuiva invece a Pietro III arcivescovo (494 ÷ 519) non ebbe fortuna perchè nei restauri fatti eseguire dall'arcivescovo Luigi Capponi (1621 ÷ 1645) erano venuti alla luce sulla porta due capitelli, uno dei quali col monogramma sicuro di Pietro Crisologo, uguale all'altro della chiesa di Sant'Agata. Vi era incisa anche l'iscrizione seguente: PETRVS EPISC. SCE. RAV. ECCL. COEPTVM OPVS a *FUNDAMENTIS* IN HONORE. SCRVM. PERFECIT.<sup>3</sup>

scrinium Lateranense porticum atque Turrem, ubi et portas aereas, atque cancellos instituit, et per figuram Salvatoris ante fores ornavit. Et per ascendentes scalas in superioribus super eandem turrem triclinium, et cancellos aereos construxit. Ubi et orbis terrarum descriptionem depinxit, atque diversis versiculis ornavit, et omne Patriarchium pene a novo restauravit. In magna enim penuria eundem locum invenerat». *Rer. ital. script.*, vol. III, pag. 163, D.

<sup>1</sup> Pag. 164.

<sup>2</sup> AGNELLO loc. cit., pag. 312, n. 50. Quasi tutti gli scrittori convengono che nel *Tricollo* si debba comprendere anche la cappella domestica. Non è questo il luogo per dibattere tale questione e l'altra, per noi insostenibile, se il *Tricollo* si debba a Pietro III *inuiore*, o piuttosto a Pier Crisologo. Tale questione non ha importanza per noi, poichè Pietro III spetta pur sempre alla fine del V e all'inizio del VI secolo.

<sup>3</sup> « Pietro vescovo, in onore della santa chiesa ravennate il sacro lavoro, cominciato dalle fondamenta, condusse a termine ». Il Ricci, non so perchè, a pag. 199, riportò l'epigrafe così: PETRVS. EPISC. SCE. RAV. ECCL. COEPTVM OPVS.

<sup>1</sup> AGNELLO, loc. cit., pag. 299, n. 36.

<sup>2</sup> Che i cadaveri non si tumulassero entro le chiese oltre che dai sacri canonici si rileva da più luoghi degli storici. Agnello nella vita dell'arcivescovo Mauro († 671) parla delle tombe nell'ardica di Sant'Apollinare in Classe e aggiunge che Lotario imperatore (nell'829) fece togliere dal sepolcro di quell'arcivescovo e trasportare in Francia la tavola di porfido « come specchio lucidissimo ». Agnello stesso con suo vivo dolore fu incaricato di assistere all'operazione. (MM. GG. SS., pag. 352, n. 26). L'atrio di San Pietro in Vaticano conteneva tante tombe papali che nel vii secolo era chiamato « Portico dei Papi ». Questi però fino al 408 furono seppelliti nelle catacombe: vedi PIATNER, *Besch. Roms*, vol. I; GREGOROVIVS, *Les tombeaux des papes romains*.

<sup>3</sup> Ecco un altro esempio di torre eretta da un papa con intento speciale: « Fecit (papa Zaccaria, 741-752) autem a fundamentis ante



Nessuna discussione dunque sull'età della cappella. La torre *penetra* circa m. 0,50 nel muro di base della cappella e un po' meno nei piani superiori. Tale penetrazione è confermata, prescindendo dalle mie osservazioni, da parecchi disegni eseguiti appositamente per la *Guida di Ravenna*.<sup>1</sup> Sono opera, se debbo guardare allo stile, dello stesso signor Gardella, il quale arricchì quel volume di parecchi schizzi molto ben fatti. Tutti comprendono che nessuno, volendo innalzare una torre, prende a scalpellare un muro preesistente per l'altezza di parecchi piani, senza contare le fondazioni, per incassarvi poi la torre futura. Si limiterebbe semplicemente o a fondare la torre un poco più in là, ottenendo la tangenza, o se non avesse terreno disponibile restringerebbe il diametro. Cinquanta centimetri su otto m. e più non sono gran cosa. Viceversa se la torre esiste già, è molto comodo e razionale addossarle un muro costruendolo più sottile dove abbisogna perchè alla deficienza della muraglia in quel punto supplisce assai bene la robustezza dell'appoggio. Da questi dati di fatto ne consegue che noi con tutta sicurezza potremo ritenere la torre più antica della cappella. Che poi in fondo anche il G., pur non volendolo confessare, debba, entro sè, convenire di tutto questo, si rileva dalle parole di colore oscuro: «pare che la torre in origine non avesse fabbriche addossate». Ciò vuol dire in lingua povera, ma più sincera, che la torre in origine sorgeva come le altre completamente isolata.

A che serviva questa torre? La risposta non è facile, tanto più che nell'interno è profondamente alterata. Il G. non vuol sentir parlare di torri faree e in questo caso convengo con lui, torre difensiva neppure poichè poco lontano sorgeva la cinta fortificata probabilmente più elevata. Inoltre, le sue mura non erano eccessive, solo m. 1.13 in media, senza rilevare che giudicando dai mosaici di Sant'Apollinare N. le torri di difesa a Classe e a Ravenna erano quadrate. Non resterebbe che l'uso ecclesiastico o funerario.

\* \* \*

Con rigore scientifico abbiamo dunque determinato, sia qualsivoglia l'uso a cui servì in origine la torre; 1° che questa è anteriore almeno a Pier Crisologo (433), 2° che era isolata avendo la stessa *forma e dimensione* di parecchie altre torri cilindriche ravennati, (m. 6 di diametro interno), con la differenza che, essendo più antica di quelle di un secolo e mezzo circa, è più tozza e molto più bassa.

\* \* \*

*Prove storico-artistiche.* Determinata storicamente vera l'esistenza e antichità delle torri sacre, anche a Ravenna, analizziamo le figurazioni musive di Santo Apollinare N. dove, secondo il G. non si vedono mai

torri campanarie. Ma diamo la parola a lui: « Nei mosaici di Sant'Apollinare N. del primo quarto del VI secolo<sup>1</sup> troviamo una vista della città di Classe e una della città di Ravenna, nella quale ultima specialmente sono riprodotte alcune delle nostre basiliche.



L'arcivescovo Ecclesio col modellino della chiesa di San Vitale. — Mosaico. Ravenna, Chiesa di San Vitale (Fotografia Alinari)

Ebbene mentre la parte più caratteristica ed emergente in quella specie di panorama sarebbero state per l'appunto le torri nemmeno una si vede sorgere nè presso nè sopra di esse. Così anche non si vedono nel modello del tempio di San Vitale, che l'arcivescovo Ecclesio presenta al santo titolare nel mosaico dell'abside della sua chiesa». Saprebbe dirmi il G. dove sono andate a finire nel modello, che Ecclesio offre a Gesù, le torri scalarie alte da terra fino al tetto della chiesa e che il G. giustamente, a pag. 163, aveva ritenute sincrone al tempio? Eppure data la pianta

<sup>1</sup> Veramente i mosaici di Sant'Apollinare N. non sono tutti coevi. Quelli fra le finestre e le ventiquattro scene del Nuovo Testamento sono i più antichi (504 c.). Le processioni di santi e sante spettano all'episcopato di Agnello (556 † 569). Fra questi tardivi mosaici si trovano le vedute di Classe e di Ravenna. In quest'ultima è figurata la chiesa di San Vitale (527 c. 547). — Il cap. V. da cui è tratta la citazione si trova a pag. 163 del lavoro del G.

<sup>1</sup> Cfr. Ricci, *Guida di Ravenna*, 1878, pag. 197.

speciale del San Vitale e la singola collocazione delle torri scalarie almeno una di queste e un'abside rotondeggiante dovevano nel mosaico essere visibili, qualunque fosse il punto di veduta scelto dall'artista. Poichè nessuno vorrà, spero, supporre che il mosaico fosse eseguito prima che la chiesa o almeno le absidi fossero completamente costruite e il pittore abbia dovuto lavorare di fantasia. Come mai, dunque il musicista le tralasciò? Spiegheremo in seguito il perchè,

Intanto, se oltre a quanto abbiamo già esposto, proveremo che in un altro mosaico di Sant'Apollinare N., ricordato dal G., esiste veramente una grossa torre cilindrica di fianco e da presso d'una basilica, pensiamo che non avremmo bisogno, se lo volessimo, d'aggiungere altro per determinare che almeno la torre di Sant'Apollinare in Classe appartiene quasi tutta al VI secolo, e per convincere le persone di buona fede, quelle cioè che ritengono finalità ultima



Ravenna, Sant'Apollinare in Classe e il suo campanile  
(Fotografia Alinari)

notando la stranezza del procedimento seguito dal G. di scegliere per termine di confronto un esempio che mentre nel *vero* ha le torri ne è privo nella figurazione musiva. Il G. non si accorse di tirare sassi in piccionaia.

Fra i mosaici di Sant'Apollinare N. si trova una rappresentazione molto libera e schematica, alterata in parte da restauri antichissimi, del « Palatium » di Teodorico. È ammesso da tutti gli storici e scrittori ravennati, che ne parlarono, dal IX secolo al nostro, che il palazzo *vero* si adornava d'una magnifica ed altissima torre, detta « la superba », atterrata nel 1295 non è ben certo se da rovina improvvisa o da voluta distruzione. Vorrebbe dirmi il G. perchè nel mosaico, il quale è pure minuzioso nei particolari architettonici, nei graticolati delle logge, nei tetti degli edifici, manca la bella torre, la quale era compiuta da tempo, e che « in quella specie di panorama » sarebbe stata davvero « la parte più caratteristica? » Egli non potrebbe dirmelo perchè non intuì la ragione artistica che determinò qualche volta la soppressione delle torri nell'interno delle vedute musive, ma se me lo permette gliela dirò poi io.

della critica e della storia la verità e non il trionfo momentaneo e rumoroso d'un'opinione tutta soggettiva, che le torri nel VI secolo erano comuni.

Nel mosaico sono rappresentate Ravenna e Classe. Il G. si fermò alla prima figurazione e fece male. Dalla porta di Classe esce la gentile processione delle Vergini, le mura turrette, sorgenti dal mare, fasciano il castello giungendo fino al porto coperto di navi. *Entro* la città, a sinistra dell'osservatore e *vicino alle mura*, proprio nella posizione che Sant'Apollinare occupava relativamente all'antica cinta merlata, s'innalza una basilica archeggiata nei suoi fianchi come Sant'Apollinare in Classe. Da *presso e staccata*, si erge una grossa torre rotonda<sup>1</sup> con riseghe e finestre

<sup>1</sup> Nè può suppersi neppure lontanamente che tale immagine rappresenti un circo, un teatro od altra costruzione rotonda, poichè il rapporto fra l'altezza e la larghezza, tenuto conto del piano di terra è appunto quello d'una torre e null'altro. Che poi così e non in altro modo si rappresentassero le torri nell'alto medio-evo si rileva da molte miniature. Notevole quella che si trova a carta 142 del « Cosmas Indicopleuste », codice della Vaticana n. 699. In quel foglio è dipinta la conversione di Saulo. Nel fondo, a destra, è figu-



a tutto sesto, tale e quale come in molti campanili ravennati e in quello di Classe in specie. Fiancheggia la torre, perpendicolarmente alla basilica, un porticato che certo vuol rappresentare quel corpo sporgente ad archi, ora in gran parte scomparso, che precedeva il gran quadriportico di Sant'Apollinare. La torre, nel mosaico, termina aperta e orizzontalmente, come le antiche torri faree, delle quali esistono esempi numerosi lungo i litorali d'Italia: notevole fra tutte, e per antichità veneranda, quella che esiste tuttora qui, al capo Peloro.

Ora il G. ha scherzato allegramente a pagina 162 contro l'ipotesi, molto ragionevole del resto, del pro-

rale, non era neanche nuova e il G. non può ignorare che la tradizione cittadina e molti scrittori ravennati ritengono da lungo tempo, che la gran torre quadrangolare, la quale serve di base al campanile di Santa Maria in Porto fuori, abbia appartenuto al faro romano di Classe. E il Ricci stesso,<sup>1</sup> così caro al G. aveva detto fin dal 1898 che nel mosaico di Classe « era figurato il porto *colle torri faree* ». È noto a tutti come la torre primitiva di Santa Maria in Pomposa, che era sul litorale, fosse una fortissima torre faro<sup>2</sup> alla quale solo nel 1063 si sostituì il grave campanile lombardo che sussiste ancora.

Il prof. Venturi non si riferiva certo a tutte le torri



Porto e Castello di Classe (Mosaico) - Ravenna, Sant'Apollinare Nuovo  
(Fotografia Alinari)

fessore Venturi « che quelle torri servissero in origine da faro e da difesa ». <sup>1</sup> Il G. con molta piacevolezza osserva che « a Ravenna si sarebbero dovuti avere dieci, venti, trenta fari a gruppi talora di due o tre, appena distanti fra di loro una cinquantina di metri ». <sup>2</sup> Ma questo, secondo me, non è modo di confutare uno scrittore che non aveva scritto nulla di preciso, ma con molta prudenza aveva detto soltanto: « ci fa pensare ». L'ipotesi poi, come è natu-

rata una città, nel centro di essa si eleva una grossa torre cilindrica, di fianco ad una basilica absidata. La torre, aperta in alto, ha finestre arcuate, tale e quale come nel mosaico ravennate. Questo edificio dal Montfaucon e recentemente dal Kondakoff, fu assegnato al VII secolo. Come ognuno vede molto prima del IX o X secolo. Ma poichè l'età del codice, sebbene garantita da due autorità di primo ordine, non è determinata con precisione matematica, ci accontentiamo di citarlo senza trarne alcuna deduzione. Rileviamo che tali forme tradizionali si ripeterono più tardi a puntino nel campanile di Pisa (1174), il quale termina con un piano circolare aperto senza copertura visibile e relativamente, poichè la torre pende, orizzontale. In essa il tetto è nascosto dal labbro superiore murario. Anche l'aspetto esterno tutto ad archi concorda perfettamente col mosaico ravennate e colla miniatura del *Cosmas*.

<sup>1</sup> VENTURI, loc. cit., 162.

<sup>2</sup> GARDELLA, pag. 162.

interne di Ravenna, le quali per altro non furono mai in quei tempi « nè venti nè trenta », ma soltanto a quelle « erette come torri faree o di difesa sulle coste del mare ». <sup>3</sup> Il G. non doveva dimenticare che la basilica di Sant'Apollinare sorgeva presso le mura dell'antica città o castello di Classe, che poco lontano c'era il porto, figurato anche nel mosaico e che un faro era dunque necessario, se pure non ve ne erano parecchi più o meno importanti, dato il basso fondo marino; cosa del resto che avviene anche ai nostri giorni in ogni porto. Perchè non poteva servire a quest'uso la torre vicina alla basilica? Perchè, intendiamoci bene, non è giusta nè esatta l'osservazione del G. avverso il Venturi sulla « forma leggera delle torri, lontana le mille miglia da ogni carattere di fortezza ». <sup>4</sup> Infatti la torre di Sant'Apollinare in Classe

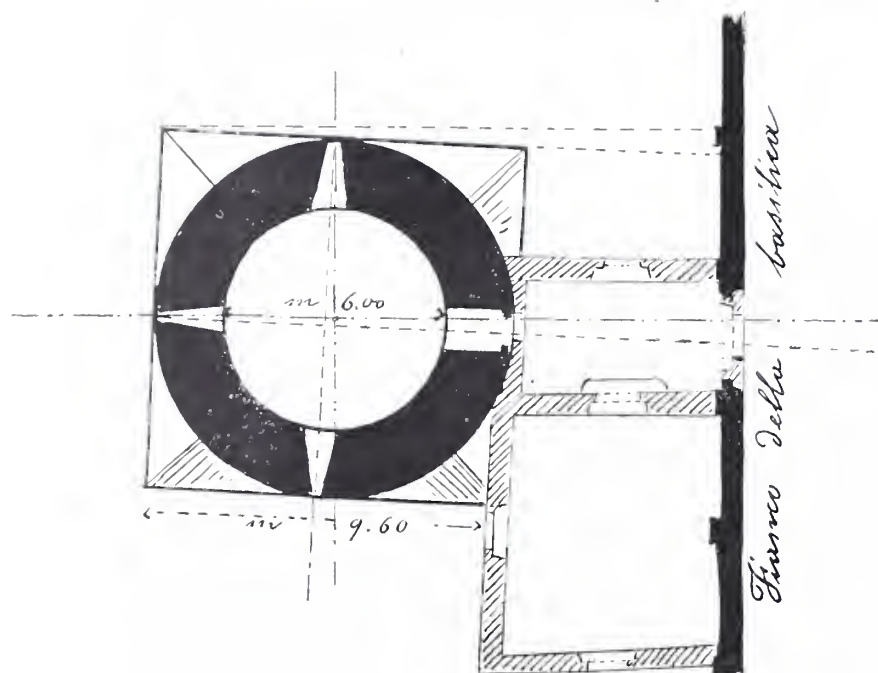
<sup>1</sup> *Emporium*, loc. cit., pag. 476, dic. 1898.

<sup>2</sup> FEDERICI, *Rerum Pomposianarum historia*.

<sup>3</sup> VENTURI, ibidem. Il G. non è troppo esatto quando dice, seguitando: « che il mare prima del VI secolo era lontano un buon miglio da Ravenna nella parte più vicina ». Veda il FANTUZZI, *Mon. Rav.*, vol. V, pag. 235, e rileverà che la parte posteriore del palazzo teodoriciano era nel 1098 ancora vicina alla spiaggia.

<sup>4</sup> GARDELLA, loc. cit., pag. 162.

con un diametro esterno massimo di m. 9.60 e un interno di soli m. 6, dalla base alla prima risega ha muraglie di carattere fortilizio collo spessore veramente enorme di m. 1.80. Aggiungerò in seguito altre considerazioni fra gli argomenti storico-costruttivi. Per ora precisiamo: 1° che nel mosaico di Sant'Apollinare N. è raffigurata la torre di Classe; 2° che questa



Ravenna, Basilica di Sant'Apollinare in Classe  
Pianta del campanile e fianco della Basilica

è solidissima ed ha fino ad una certa altezza caratteri precisi di torre farea e di difesa; 3° che anche in miniature antichissime, le torri chiesastiche sono rotonde e rappresentate come nel mosaico ravennate.

\* \* \*

Prima di esporre gli argomenti storico-costruttivi che militano in favore della nostra tesi, non del nostro « preconconcetto » come vorrebbe il G., ci sembra giunto il momento di sciogliere il problema: perchè nei mosaici del VI secolo ed oltre, le torri siano figurate raramente. È chiaro che volendo contenere in un quadro piuttosto basso, una torre intera, serbandosi i debiti rapporti d'altezza colle figure e cogli oggetti circostanti, questi dovrebbero ridursi a dimensioni troppo piccole o a macchiette, come succede nelle fotografie di chiese con torri, o nei paesaggi dipinti. Ma i mosaicisti, che ancora non erano giunti alle aberrazioni di rapporto dei secoli XI, XII e XIII, avendo poca altezza disponibile, osservarono che, pur riducendo le basiliche a giuocattoli, giungevano a Sant'Apollinare N. nel

« Palatium » quasi a toccare coi tetti di queste i limiti estremi del quadro; dove avrebbero collocato le torri? come avrebbero potuto rappresentarle proporzionalmente, quando le torri hanno, in generale, un'altezza doppia delle basiliche! Di qui la necessità di sopprimerle in certi casi. Solo così può spiegarsi in modo razionale la mancanza della torre di Teodorico († 526), completa

da almeno ventisette anni quando si eseguirono i mosaici, terminati, come vedemmo, molto dopo la morte di quel re, e l'assenza delle torri di Bacauda e dell'Episcopio nel panorama di Ravenna, composto non del solo Palazzo, ma anche della città, come indica l'iscrizione sulla porta a destra. Inoltre conviene riflettere che le rappresentazioni panoramiche d'allora non potevano riprodurre che impressioni totali molto lontane dal naturale, non mai un vero e proprio ritratto dell'insieme che difficilmente i mosaicisti, date le insufficienti cognizioni prospettiche del tempo avrebbero saputo ordinare e disporre in uno spazio così breve. Infatti sebbene Ravenna e Classe, secondo gli storici e gli scavi recenti, fossero nel VI secolo ricchissime di monumenti, ben pochi ne rinveniamo nelle due vedute musive e fra essi mancano quasi completamente le costruzioni più elevate. L'insieme è dato da un'avara linea schematica e fantastica che mal riflette, nella parsimoniosa aridezza, la magnificenza della città regale,

il lusso del porto e del castello turrato. E ciò non solamente a Ravenna. <sup>1</sup> A Roma, nei mosaici cristiani del V secolo, vediamo riprodursi nelle sante città simboliche, le forme e gli aspetti dei templi pagani, con prevalenza del tetrastilo, quando già da più d'un secolo l'aspetto basilicale esterno paleo-cristiano era fissato. Queste forme tradizionali, frutto di convenzioni scolastiche e di usi e consuetudini di bottega o di laboratorio, si riproducono anche nei templi che fregiano le rappresentazioni di Betlemme e Gerusalemme a Ravenna dove nel San Vitale (527 c.-547) più che aspetto orientale o almeno medioevale, serbano caratteristiche romane della decadenza.

Quest'uso ed abuso di forme semplificate, convenzionali e correnti spiega anche l'assenza delle torri scalarie e delle absidi nel modellino del tempio di San Vitale. Il fatto poi che dopo il mille si trovano più spesso, nei dipinti a fresco e nelle miniature, delle torri nell'interno delle città, si spiega agevolmente col migliorato spirito di osservazione, coll'aumento

<sup>1</sup> La basilica di Sant'Apollinare in Classe fu cominciata nel 534 e consacrata nel 549.

<sup>1</sup> Ricci, loc. cit., pag. 131, scrive che nel mosaico di Classe « i vari edifici sono confusamente delineati ».



del numero delle torri private e feudali, col graduale scomparire degli antichi codici miniati, che tanto avevano fino ad allora impressionato gli artisti e più e meglio coll'evoluzione che veniva lentamente trasformando le tradizioni scolastiche e tecniche delle arti.

\* \* \*

*Prove storico-costruttive.* Ho parlato più sopra del campanile di Classe, dando anche lo spessore delle muraglie in m. 1,80. Converrà esaminare ora la sua speciale collocazione. La robusta fondazione quadrata e speronata sulla quale riposa il campanile, pur essendo rigorosamente geometrica, non è parallela nè perpendicolare coi suoi lati al fianco della basilica, la quale alla sua volta ha le mura perfettamente parallele e perpendicolari fra di loro. Dobbiamo dunque ritenere che la torre non sia sorta ad un tempo colla chiesa, ma sia anteriore ad essa per le seguenti ragioni: 1° Se la torre fosse contemporanea alla chiesa coloro che seppero tracciare esattamente rettilinei e paralleli m. 46,95 di parete, che tanti ne conta all'interno la nave minore, e m. 31,70, loro perpendicolari di facciata, tanto meglio avrebbero saputo tracciare in isquadra una fondazione di soli m. 9,60 di lato. 2° Se poi la torre fosse posteriore alla chiesa ancora più facilmente poteva determinarsi il parallelismo della sua base col fianco basilicale già eseguito, lontano solo m. 5 in media. Poichè si potrà, forse, ancora discutere sull'età della torre, non mai sulla valentia meravigliosa dei suoi costruttori. Ma esistendo il fatto del mancato parallelismo, dobbiamo concludere che la torre preesisteva, servendo probabilmente ad uso fareo, e che non si volle mutare la direzione già prestabilita e rituale per l'asse della chiesa per ridurlo parallelo ai lati della base della torre, la quale d'altronde sporgeva poco dal suolo. Tanto più che lo spostamento angolare della basilica, pur rimanendo fisso il punto centrale della porta di mezzo della fronte, sarebbe stato all'abside circa m. 2,20, mutando la orientazione del tempio. Noi abbiamo a favor nostro un altro fatto storico-costruttivo indiscutibile e perfettamente identico: le torri del Sant'Ambrogio a Milano. Quella cosiddetta dei « monaci »<sup>1</sup> servì, con molta probabilità, anche all'antichissima basilica dei Martiri, fondata da Sant'Ambrogio nel 386. Ha i lati posti irregolarmente in rapporto al fianco della basilica odierna, opera controversa, forse del secolo IX, però continuava ad averne due paralleli alla direzione delle tombe, del *cancellum*, del pulpito primitivo, del ciborio, prima che fosse raddrizzato, e si conservano tutt'ora paralleli all'asse dell'antica abside. Invece il campanile dei

« canonici », fondato nel 1128 c., cioè dopo che la chiesa attuale era già compiuta, è in buona squadra con i muri di fronte e di fianco della basilica e studiandolo si ammira l'avvedutezza dei costruttori i quali cercarono di eliminare o diminuire gl'inconvenienti che nascevano dall'impianto irregolare del tempio.

Torniamo alla nostra torre ravennate. Il suo asse, determinato dalla retta ideale che unisce la feritoia di fronte e la porticina d'entrata, mentre è parallelo ai due lati corrispondenti del quadrato di fondazione, prolungato non concorre già nel mezzo della porta corrispondente della basilica, ma forma con essa lo stesso angolo che la fondazione forma coi muri della chiesa. Ognuno intende, dato e non concesso che per una necessità qualunque, rimasta ignota a noi, si fosse dovuta collocare la fondazione come sta ora, che nulla vietava, trattandosi d'una forma cilindrica inscritta, di aprire nell'elevazione, la porticina e la conseguente feritoia in perfetta corrispondenza colla porta della basilica, tanto più che quest'ultima serviva solo a passare dal tempio al campanile. Invece tanto la pianta che l'alzato della torre sono interamente indipendenti della chiesa. Poteva avvenire tutto ciò se la chiesa fosse già esistita?

Il G.<sup>1</sup> aggiunge: « Anzi diremo che il piccolo andito con quattro feritoie del XII o XIII secolo che ricongiunge la chiesa al campanile insiste sugli avanzi del primitivo, <sup>2</sup> il cui materiale è uguale a quello del campanile (e si tratta di muraglie piane) e non a quello della chiesa per la ragione ovvia del pari che è sincrono al campanile e non alla chiesa ». Ho voluto riportare tutto il brano perchè il lettore giudichi. Lasciamo da parte il disordine del dettato da cui parrebbe « che il materiale degli avanzi del campanile primitivo sia uguale a quello del campanile esistente » mentre il pensiero del G. era, mi sembra, di affermare che i materiali dell'atrio e dell'odierna torre sono uguali fra loro e quindi sono opera entrambi del XII o XIII secolo. Non rileviamo nemmeno l'inconsequenza storica che nascerebbe dall'accettare ad occhi chiusi l'invenzione di un campanile primitivo sognata dal G. Distrutta Classe quasi per intero una prima volta nel 728 da Liutprando, depredata dai Saraceni nell'866, era abbandonata da secoli nel 1200. Giusto allora, quando la sede ravennate era omai ridotta al nulla dalla prevalenza papale, quando anche nella stessa Ravenna il potere arcivescovile decadeva di fronte ai nuovi partiti e alle discordie civili, si sarebbe buttata una somma enorme di denaro, data la

<sup>1</sup> Pag. 163.

<sup>2</sup> Senza far precedere un grande scavo metodico mi sembra molto azzardato in un terreno seminato di avanzi antichi voler determinare che cosa potessero essere in origine poche mura rovinose. Si noti che accanto alla torre insieme ad altri avanzi romani della decadenza si rinvennero due belle colonne di porfido ora nella sagristia di San Romualdo.

<sup>1</sup> Anche quelli che ritengono l'odierna basilica lavoro del secolo XI, convengono nell'antichità di questa torre, la quale pare che si debba all'arcivescovo Pietro (784-805) cui si attribuisce da molti la seconda edizione, diciamo così, del tempio di Sant'Ambrogio.

fortissima costruzione, per una chiesa quasi abbandonata, perduta in mezzo alle nebbie e alla campagna, priva a quel che sembra<sup>1</sup> fin dall'850-878 del corpo del titolare! Luogo atto alla meditazione e alla penitenza (1001) per un'anima mistica come quella di Ottone III, ma non più conveniente alle credenti, ma rozze e positive anime degli itali di quel tempo. Esaminiamo l'andito o atrio. Fra la torre attuale e il muro della basilica non vi sono che 5 m. insufficienti per qualsivoglia piccola torre. Le sottili fondazioni cui accenna il G. (0.72 c.) non bastano certo per un campanile sia pure di mediocre altezza. Inoltre tali fondazioni, per quel che ne so, non sono circolari, né quadrate, ma rettangolari, larghe soltanto m. 4.30×5. Poteva su tale pianta sorgere un campanile? Il terzo muro dell'andito poggia in parte sulla fondazione quadrata della torre. Può esserle contemporaneo? La seconda e maggior parte di quella costruzione avventizia, oltre l'andito, è uno stanzone di m. 5.60 > 6.20 c., con mura di m. 0.68 c. Un suo muro insiste anch'esso per metà della lunghezza sulla medesima fondazione della torre. Se poi il G. si fosse dato la briga di scrostare leggermente dove i muri all'esterno si congiungono alla torre e dove all'interno si uniscono alla porticina di questa, avrebbe compreso senz'altro se l'andito sia contemporaneo o posteriore di molto al campanile. Egli aggiunge che il materiale della torre non è identico a quello della chiesa, ma in questa, sebbene costruita di getto, il materiale non è tutto uniforme, e quello esterno della grande abside non è uguale a quello esterno in alto del gran muro in cui si apre l'arco trionfale, almeno per quello che ho potuto giudicarne io. E poichè abbiamo accennato ai materiali parliamone un poco distesamente, premettendo che la breve analisi, tentata dal G.<sup>2</sup> in dieci o dodici linee, non prova nulla e non può accontentare la minuziosa critica moderna, priva come è d'ogni dato numerico pei relativi paragoni. Egli si era proposto di fare quanto chiedevo nell'*Archivio*, cioè un confronto fra i mattoni delle torri scalarie di San Vitale e quelli di Sant'Apollinare N. e fra i mattoni delle torri di San Vitale e quelli delle sue muraglie, ma viceversa non l'ha poi fatto, oppure lo intese a modo suo, affermando, ma non provando con cifre, i risultati dell'indagine. Anche qui sarebbe bene intenderci. In quella mia nota dell'*Archivio*, breve ma pesata sul serio, io accennavo alla torre di Sant'Apollinare N. solo perchè dovevo combattere certe spiccie deduzioni del signor Rivoira, ma io non tengo nè ugualmente antiche le torri di Ravenna, infatti mettevamo due cifre, dal 412 c. al 549; nè le tengo costruite tutte di getto. Ma di ciò mi occuperò in altro luogo. Il G. invece insiste su quel campanile e a quello solo

restrinse i paragoni, incompleti del resto. Altri e ben più ampi confronti dovevano farsi non solo con gli altri campanili, ma fra piano e piano d'ognuno, se a qualche cosa con l'analisi dei materiali si voleva giungere. Poichè se alle volte il materiale costruttivo può essere decisivo nella determinazione dell'età d'un monumento, riesce invece argomento incertissimo quando non porti bolli, iscrizioni, date, segni; o non abbia forme così caratteristiche da non dar luogo a dubbio di sorta.<sup>1</sup>

Nessuno ignora ad esempio che i mattoni scavati a Ravenna negli orti Monghini e che furono parte sicura del Palazzo di Teodorico (primo quarto del VI secolo) non sono uguali, ma più grossi di certuni di San Vitale e di gran parte di quelli di Sant'Apollinare N. a loro contemporanei o posteriori di pochi anni. In quest'ultima chiesa non sono sempre uniformi fra loro. Qualche mattone nell'interno dell'abside del nartece di San Vitale è diverso da quelli delle volte e dei muri delle torri scalarie e in queste parecchi mattoni dei sostegni piani sono alle volte più grossi e più brevi di quelli delle mura curve e ricordano in parte quelli della tomba di Galla P., più antichi d'un secolo circa.

Il G. dice a pag. 163 che « il sottile mattone è identico dentro e fuori nelle torri e nei muri della chiesa di San Vitale ». Io non invoco, essendo parte in causa, le osservazioni personali e le eccezioni fatte più sopra; domando solo al G. come concilia la propria opinione con quella del suo prediletto Rivoira che scrive: Le muraglie di San Vitale... sono formate da grossi mattoni.<sup>2</sup> Già nell'*Archivio* del resto avevo rilevato la differenza fra il sottile mattone dell'interno delle torri scalarie e qualcuno delle mura, astenendomi per altro in quella nota dall'entrare in particolari. Ora debbo essere più minuto e preciso.

Nei mattoni del maschio centrale della torre scalaria di San Vitale si avverte una irregolarità continua nella lunghezza dei lati apparenti: non se ne trovano due perfettamente uguali. I mattoni invece della chiesa, della torre e delle volte nella torre scalaria hanno, salvo le eccezioni già accennate, queste dimensioni m. 0.51×0.34×0.0045.

<sup>1</sup> Non è trascurabile la coincidenza della decorazione a denti di sega nel San Giovanni evangelista (425 c.), nella cappella di San Pier Crisologo (433 f. 449) e in diverse torri, quella di Sant'Apollinare N. compresa. Circa i mattoni bizantini ecco quanto scrive il Bayet nell'*Art byzantin*, pag. 60: « Les architectes byzantins ont surtout employé la brique, à laquelle ils ont en général conservé la forme que lui avaient donnée les Romains. Fabriquées avec soin, marquées de signes qui souvent permettent de reconnaître la date et le caractère des édifices, ces briques étaient reliées par un mortier d'une très grande consistance, ecc. ecc. » Più larghe e sicure notizie nella bella opera di A. Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*.

<sup>2</sup> G. T. RIVOIRA, *Le origini dell'architettura lombarda*. Roma, 1901, pag. 58.

<sup>1</sup> Si dice per opera dell'arcivescovo Giovanni X.

<sup>2</sup> Pag. 163.



Il G. scrive: che è costruito allo stesso modo Sant'Apollinare N. Ma invece nella facciata antica prevalgono mattoni lunghi m. 0.29, alti m. 0.07. Nel tronco inferiore della torre si usarono indifferentemente, e senza alcun ordine, mattoni diversi. Predominano le dimensioni seguenti: spessore 6 e 7 centim. con lunghezze o larghezze variabili di m. 0.20, 0.25, 0.27 e di m. 0.29 come nella facciata del VI secolo. È probabile che le misure di m. 0.20, 0.25 siano larghezze.

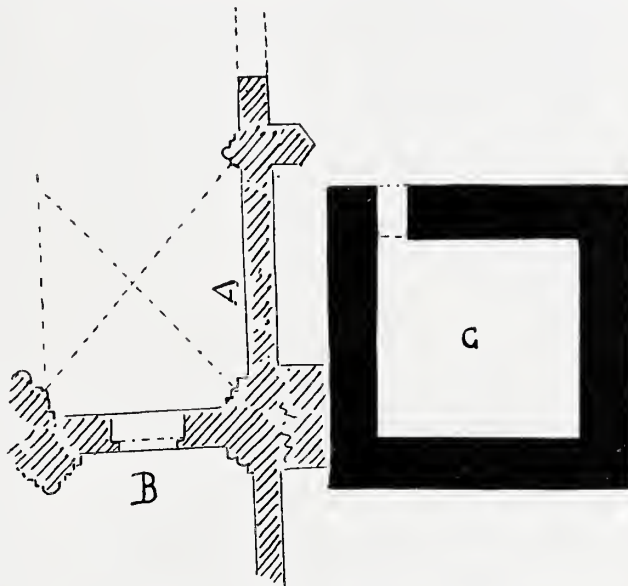
Da queste misure, mentre si rileva che nella torre e nella fabbrica si usarono anche mattoni identici di 6 o 7 centimetri di spessore con centimetri 29 di lunghezza, si deduce: 1° che fra i tanti, da me ricordati, nessun mattone è identico a quelli di San Vitale, sebbene ve ne siano altri su per giù eguali; 2° che mal si potrebbe in questo caso, con la conoscenza dei soli materiali, determinare l'età dei singoli monumenti.

I mattoni poi della torre dell'Episcopio hanno misure speciali: m. 0.325×0.175×0.07. In questa torre non abbiamo ancora, fra mattone e mattone, l'abbondante strato di cemento da 1 a 5 cm. e più, particolare quasi sempre alle costruzioni dell'età giustiniana, ma la calce, seguendo l'uso romano decadente del IV e parte del V secolo, non vi supera mai i 5 millimetri.<sup>1</sup>

Nel battistero ortodosso (fine del IV secolo) i letti di calce cominciano ad avere spessore variabile; in Sant'Apollinare N. oscillano da 1 a 5 cm., in San Vitale da 2 a 5 cm., mentre il G. troppo spiccio dice che « la calce vi ha uno spessore uguale al sottile mattone » (0.0045). Nella parte inferiore del campanile di San Francesco da 4 a 6 cm.

Da tutte le misure esposte non può cavarsi, secondo me, altra conclusione probabile che cioè pel San Vitale si fabbricarono appositamente i mattoni e solo qualche carettata diversa si infiltrò nella costruzione, mentre nelle altre chiese si usarono materiali provenienti da parecchie fornaci e quindi molto vari di forma e dimensioni, pur non cessando di essere contemporanei. Badiamo però che questa è pura ipotesi a cui non tengo affatto. Che i materiali giuochino dei bei tiri a chi non è prudente possiamo vedere nella stessa pag. 163 dove il G. con molta franchezza scrive: « Inoltre abbiamo in Ravenna altri avanzi di torri scalarie nella Fronte Regia ad Calchi detta Palazzo di Teodorico, ma costruzione del secolo VIII. Ebbene le due torri, sono per dimensioni di mattoni e per modo costruttivo, identiche a tutto il resto del-

l'edificio e, quel che è più simili ad alcuni campanili rotondi ». Ma se le torri sono, secondo voi, del secolo VIII e sono simili ad alcuni campanili, perché non avete elencato questi ultimi, assegnandoli almeno al secolo VIII, invece di ritenere le torri « opera inmancabilmente della metà del IX a tutto il X »? Inoltre



Milano, Basilica di Sant'Ambrogio  
Pianta del campanile dei monaci, fianco e facciata

qual buon metodo di critica vi consiglia a determinare l'età d'un edificio prendendo come termine di paragone un altro monumento la cui età è controversa, almeno per una parte degli storici dell'arte? È noto che intorno al cosiddetto palazzo di Teodorico da parecchio tempo si è accesa una battaglia che riteniamo inutile. Parmi fosse primo il Pasolini<sup>1</sup> a entrare in lizza mettendo in dubbio che la bruna muraglia, esistente a Ravenna, possa essere parte del palazzo teodoriciano. Ma le ragioni addotte, per quanto ingegnose, non sono persuadenti. La teorica del Pasolini, che chiamerei tellurica, non ha alcun appoggio nella costanza dei fatti, in un terreno instabile come quello intorno alla città. Nessun documento la suffraga, l'assegnazione popolare e la tradizione scritta, costanti da secoli, non contraddette dallo stile del monumento, le sono contrarie. Seguì timidamente il Ricci, dicendolo « dei primi dell'VIII secolo » poi il Rivoira, infine il Gardella. Gli scavi recenti non hanno provato nulla in favore di questa tesi.

Il riferirsi, come fanno alcuni, al mosaico del « Palatium » per concludere che il palazzo di Teodorico non può essere l'avanzo che oggi vediamo, procede, mi sembra, da un errore di ragionamento il quale ha origine nella supposizione che il rudere sia ritenuto

<sup>1</sup> In questi giorni, per maggiore sicurezza, ho fatto controllare tutte queste misure dall'egregio prof. Germano Schultze, che ringrazio pubblicamente. La verifica concorda, anche nei millimetri, colle misurazioni fatte da me.

<sup>1</sup> *Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna*. Serie 2ª, vol. 1º, pag. 198 e seg.

dai loro avversari come parte della facciata principale. Senza ripetere quanto già esponemmo sul convenzionalismo e stilizzazione dei fondi nei mosaici paleo-cristiani, sulle mutazioni ed aggiunte che il «Palatium» ebbe a soffrire, diciamo che il palazzo era vastissimo, conteneva, con parecchi triclinii, diverse ed ampie parti e doveva in conseguenza avere parecchie facciate; di due serbarono memoria i cronisti. Il muro di breve estensione che ci resta, non poteva certamente far parte della fronte principale, perchè non avrebbe potuto fronteggiare neppure la decima parte di quanto conteneva il palazzo; doveva essere dunque un edificio secondario d'uso a noi ignoto. Possiamo, in mezzo a tante dubbiezze, usarlo come termine di confronto?

Io credo di no.

\* \* \*

Il G. si ferma parecchio e con speciale compiacenza sul campanile di San Giovanni evangelista, aggiunto evidentemente alla chiesa, in seguito poi alterato e modificato nella parte superiore.<sup>1</sup> Dal fatto vero dell'aggiunta, deduce la seguente eccessiva ed illogica conseguenza: «Questo fatto (d'essersi inclinato) e, quello d'essersi chiuso il grand'arco che comunicava col portico laterale sono altre prove (?) che il campanile sorse qualche secolo dopo la chiesa». Non vi capacita? eppure è scritto così. Quasi l'inclinazione non potesse determinarsi, prima del termine della costruzione, al fine di questa, o lentamente, anche dopo mille anni, e potesse, avvenga comunque, provare qualche cosa sull'età dell'edificio in che avviene e come non si potesse per maggiore sicurezza turare un arco preesistente, prima di sovrapporgli una nuova costruzione. Cosa che si potrebbe fare dopo un secolo o magari dopo dieci, e anche oggi, se fosse necessario, passati mille e cinquecento anni, come del resto furono in effetto chiusi, molto dopo l'erezione del campanile, i due archi interni che insistono sulla colonna. Il G. dimenticò un piccolo particolare: che la chiesa, edificata da Galla P. intorno al 425, è anteriore di un secolo e più alla maggior parte delle altre chiese ravennati fornite di campanile e che la sua torre, anche se fosse stata innalzata più di centocinquanta anni dopo, cadrebbe sempre entro il secolo VI. Si aggiunga che il G. stesso sa che il piano odierno della città è più alto di m. 2.20 dal pavimento originario della chiesa e che su tale pavimento poggia tuttora la colonna angolare di sostegno del campanile la quale serba sempre il proprio capitello bizantino del VI secolo. Che anche questo sia un avanzo vagabondo? Questi fatti e la notevole differenza di li-

vello che corrisponde a puntino (m. 2.22) a quella che a Milano corre tra il piano stradale e il pavimento della primitiva basilica dei Martiri (386) dovevano farlo impensierire. Non è già che io dia soverchio peso a quest'ultimo argomento, specialmente a Ravenna dove l'alzarsi e il deprimersi del suolo non è costante né uniforme dappertutto, ma lo spessore eccezionale dell'alluvione mi pare che meriti molta considerazione. Anche il materiale di riempimento del doppio arco di scarico e quello stesso dell'arco inferiore, certamente aggiunto quando si costruì il campanile, andrebbero presi di nuovo in serio esame confrontandoli fra di loro e prudentemente con altri archi del V e poi del VI secolo, poichè non può essere meno antica la parte inferiore della torre.

Questa ritengo importante in modo speciale poichè mi sembra che possa servire a determinare con sufficiente precisione l'apparire e quindi anche l'età approssimativa delle sacre torri quadrate a Ravenna, la quale, probabilmente, fino al 400, fu priva d'ogni genere di torri chiesastiche, avanti del 433 ebbe la torre rotonda dell'arcivescovado, prima del 545 quella di Bacauda e fra questi due ultimi termini tutte le altre annesse a basiliche anteriori a quest'ultima data. Quindi le torri ravennati daterebbero dalla prima metà del V secolo in avanti, concordando molto bene, salvo qualche leggera anticipazione, coll'epoca assegnata dai testi già citati, ai campanili e alle torri.

\* \* \*

Altra osservazione costruttiva che non regge in molti casi, è questa esposta a pag. 164 sui «frammenti dei secoli VII e VIII incorporati alla muratura originaria dei campanili».

Conviene premettere che non in tutte le torri di Ravenna sono incastrati tali frammenti. Ne hanno quelle di Santa Maria Maggiore, di San Giovanni evangelista e la cosiddetta torre del Pubblico: Santo Apollinare N. ne ha molti. Le altre o non ne hanno affatto o ne hanno pochissimi. I frammenti sono, in generale, assai piccoli. Avanzi di iscrizioni per lo più o di urne, qualche pezzo di colonnetta, di mensola, o di lastre ornamentali. Raramente statuette o teste, rarissimi i bassorilievi. Volendo con questi ruderi provare l'età dei campanili il G. doveva lealmente indicare, volta per volta, almeno per qualcuna delle torri più dibattute, come stanno nella fabbrica, se infissi o incorporati realmente e profondamente. Perchè non ne citò qualcuno di *data ben sicura* per ogni torre contestata e che fosse proprio incorporato nei tronchi inferiori?

Di questi frammenti non tenne conto il Cattaneo, non già che non li abbia veduti, come suppone il G.; il Cattaneo badava molto a simili particolari, ma solo perchè non gli fornivano alcuna prova inoppugnabile, come, se mi è lecito il paragone, non ne

<sup>1</sup> Precisamente per questo campanile il Ricci a pag. 9 della sua *Guida* scriveva: «la torre per le differenti costruzioni viensi a conoscere meno antica della chiesa e quindi a confermare l'opinione dei dotti che cioè i campanili non siano anteriori al VI secolo».



tenni conto io, almeno nel senso che vorrebbe il G. quando studiava minutamente i campanili. Del resto egli stesso chiama « infitte due tarde statuette, allo esterno fra sud ed est »<sup>1</sup> nella torre di Sant'Apollinare nuovo. I pezzi di scultura che il G. suppone dell'VIII e del IX secolo che provano dunque? Non abbiamo esempi antichi e moderni di avanzi innestati in costruzioni ugualmente, meno, o più remote di loro?

L'importante nel caso nostro sarebbe stato di determinare quando quei frammenti furono incastrati, oppure incorporati, e nel primo caso se durante o dopo la costruzione; se costituiscono parte organica in funzione e quindi vero materiale costruttivo o semplicemente un posteriore innesto superficiale. E precisare inoltre, ma con rigore scientifico, l'età vera di quegli avanzi. Ciò è possibile? E non è forse procedimento incerto ed arbitrario dedurre l'età d'un monumento da un avanzo malsicuro? In quanto i frammenti sono per lo più anepigrafi e quando siano letterati sono così mutili e presentano così scarsi elementi da non poterne cavare sicuro giudizio; tantopiù che l'epigrafia, specialmente a Ravenna, non differisce dal secolo VI all'VIII in modo tanto deciso da potere, solo da poche lettere, dedurre qualche risultato positivo. Questo meno ancora può ricavarsi dai caratteri tecnici ed artistici delle scarse e brevi sculture ornamentali, perchè dalla fine del VI secolo in avanti, fino a tutto il IX e parte del X, la tecnica è su per giù ugualmente barbara, e lo stile e la composizione variano ben poco. Le differenze croniche possono valutarsi approssimativamente solo quando sia possibile studiare frammenti decorativi d'una certa importanza ed estensione. Non dimentichiamo che il Cattaneo, quando volle provare indirettamente con frammenti infissi l'età di qualche monumento, andò incontro a parecchie delusioni. Valga per tutte la chiesetta di Santa Maria della Valle in Cividale, ch'egli voleva ringiovanire ad ogni costo, perchè nella fronte vi si vedevano delle placche di marmo frammentate « certamente dell'VIII secolo » quindi la chiesa « doveva essere posteriore ». Ma le placche furono levate in seguito con facilità perchè non facevano parte dell'organismo e l'unico pezzo in funzione, serve nella strombatura d'una finestra aperta in rottura nella fabbrica.

A meglio determinare la fallacia di certe indicazioni ricorderò un pulvino monogrammato, d'una trifora della torre di Sant'Apollinare N. Credo fosse primo il Ricci a darne notizia, che ne cercò « lungo tempo ma inutilmente la spiegazione »<sup>2</sup> in seguito altri se ne occuparono. Più di tutti il Rivoira<sup>3</sup> il quale, compiacendosi di averlo rilevato di sua mano, pretendeva di provare col minuscolo monogramma, che il cam-

panile doveva essere « opera dell'arcivescovo Giovanni che sedè dall'850 all'878, perchè il monogramma voleva dire Johannes ». Ma siccome anche al Rivoira difetta la pratica del metodo storico, così giunse a questa singolare conclusione, senza alcuna analisi paleografica, senza alcun confronto con altri monogrammi di Giovanni X, se pur ne esistono, non supponendo neanche, ammesso che il monogramma significasse davvero Giovanni, che ben nove altri Giovanni, fra vescovi ed arcivescovi, avevano pasturato prima di lui in Ravenna, ed era quindi impossibile determinare a quale di costoro potesse assegnarsi.

Pure da questa assegnazione impulsiva dedusse senz'altro l'età della torre. Il G. invece, avendo letto il mio scritto e non ignorando le conclusioni a cui ero giunto disse che « tale pulvino pel fatto di avere il monogramma rivolto all'interno della torre doveva ritenersi che non avesse relazione coll'edificatore del campanile, ma fosse stato importato insieme agli altri frammenti ». Proprio così, mentre un po' di buon senso doveva suggerirgli che il Giovanni, o meglio l'ignoto qualunque adombrato nel pulvino, volendo che il monogramma fosse letto, lo fece appunto mettere verso l'interno della cella perchè all'esterno e a quell'altezza l'avrebbero veduto solo gli uccelli. Ecco, dirò anch'io, a che cosa conduce il preconetto! Il metodo adunque, di giovare dei frammenti è spesso pericoloso, salvo il caso, raro del resto, della Rotonda di Brescia dove fortunatamente si rinvenne, usata come materiale, una grossa lapide che portava, fra l'altro, una data.

\* \* \*

Per le medesime ragioni è ancora meno attendibile quanto dice il G. a pag. 163 sulle maioliche dipinte della torre di Sant'Apollinare N.: « vi sono scodelle di maiolica, particolarità questa che non si riscontra negli edifici ravennati dei secoli V-VII e che palesa la tarda costruzione del campanile ». Anche qui da un fatto vero si cavano al solito conseguenze eccessive. Innanzi tutto gli altri campanili di Ravenna non hanno, e non ebbero mai, ciotole dipinte, quindi il ragionamento del G., caso mai, varrebbe solo per la torre di Santo Apollinare N. Noi poi abbiamo già premesso e ripetuto che non tutti i campanili ravennati sono ugualmente antichi, nè tutti furono eseguiti di getto. Anzi trattandosi di costose murature dovevano necessariamente procedere a rilento e anche il G. cita parecchie torri i cui diversi tronchi, per sua stessa confessione, spettano ad epoche diverse. Le parti superiori, come è naturale, dovevano essere meno antiche ed è precisamente in alto che si trovano le maioliche colorite a Sant'Apollinare N. Inoltre anche i rari campanili costruiti di getto ebbero a subire numerose modifiche, specialmente nelle aperture, che lasciarono tracce incancellabili nelle superfici interne ed esterne

<sup>1</sup> Pag. 165.

<sup>2</sup> RICCI, *Guida*, ecc., pag. 137.

<sup>3</sup> RIVOIRA, op. cit., pag. 48.

delle murature. Ma se tutto ciò è prezioso e può valere a decifrare la storia oscura d'ogni torre, non vale affatto per le maioliche, poichè tutti intendono come in un campanile, anche antichissimo, si possano agevolmente inserire tali inezie senza lasciare indizi troppo evidenti delle modificazioni arretrate. E se nelle torri si infissero tardivamente delle statuette o dei bassorilievi, tanto meglio, indulgendo alla moda prevalente nella fine dell'XI secolo, si potevano applicare delle piccole ciotole. Che queste siano state applicate dopo possiamo con relativa sicurezza dedurlo dal fatto che di cinque, quante erano in origine, soltanto due restano ancora fissate nel campanile, mentre chiese del 1040, come San Teodoro ad Atene, San Martino in Borgo a Piacenza dell'XI secolo e cento altre chiese, su per giù di quel tempo, le conservano intatte. Che vuol dire questo? Che a Sant'Apollinare furono applicate superficialmente e perciò caddero ben presto. Occorrerebbe poi studiare con precisione il cavo che le conteneva, esaminando se fu ottenuto per scalpellatura, o rottura, o lasciato nella fabbrica. La cosa, come vede il signor G., corre meno liscia di quanto egli creda, se pur non vogliamo aggiungere che non abbiamo nessun dato storico sicuro per stabilire dove e quando per le prime volte si cominciasse ad usare tali ciotole.

\* \* \*

*Opinioni soggettive.* Il G. dove attribuisce « immanicabilmente i campanili alla metà del IX e a tutto il X » si afforza dell'opinione del Ricci « che sin dal 1881 intuì e stampò di non ritenerli anteriori al secolo VIII ». Il Ricci non disse precisamente così, poichè altro è ritenere un monumento non anteriore all'VIII, altro è dirlo addirittura della metà del IX o del X, ma l'avesse anche fatto non saremmo noi a dolercene poichè da quando il Ricci stampò nel 1878 il brano già da noi riportato intorno al campanile di San Giovanni evangelista nessun documento nuovo, nessuna ricerca storica o tecnica novella sono venuti ad alterare o modificare quanto era stato determinato prima ed accettato dai grandi storici d'arte ricordati nell'inizio di questo studio.<sup>1</sup>

Prima di concludere rileviamo che a pag. 162 si dice « nell'antica originaria disposizione di un tempio a tutte le parti era assegnato un posto invariabile e costante ». E segue domandando perchè: « non si sarebbe osservata la stessa norma nelle torri se queste fossero state contemporanee agli edifici mentre i campanili ravennati non seguono norma alcuna, ma sorgono ora a destra ora a sinistra, staccati, attigui,

sulle navate ecc. ». Tale e quale come ora, aggiungo io, poichè le costituzioni canoniche non fissano un posto determinato alla torre, ma si limitano a fissare il numero delle campane a seconda dell'importanza della chiesa e non impongono altra condizione che il primo ripiano sia a volta per eliminare possibilmente i pericoli d'incendio. Non è archeologicamente esatto che nelle chiese tutto fosse fissato in modo costante ed immutabile. Se così fosse stato noi non avremmo l'infinita varietà di templi che ammiriamo nei secoli, e saremmo rimasti alle piante uniconore o triconore comuni nell'alba del cristianesimo o tutt'al più alle forme basilicali paleo-cristiane.

Invece abbiamo, nelle catacombe, celle a semplice o triplice abside, disposizione adottata in seguito anche nelle chiese antichissime sopra terra; parallelamente il tipo basilicale, che già s'era affermato negli scavi sotterranei, si viene evolvendo e perfezionando per l'opera concorde dell'esperienza, dell'arte e del chiericato. Ma questo tipo già perfetto in Roma nel secolo IV e nel V a Ravenna, non restò immobile, neppure nei particolari. Alle absidi rotonde succedono le poligonate, poi ritornano le rotonde, cui seguono le stellate; le absidi poi ora sono ad oriente ora ad occidente, a uno o ai due capi del tempio. Prima una o tre navi, in seguito anche cinque, con o senza traverso di croce, oppure con due; col semplice coro o colla nave di giro. Piante basilicali, circolari, ottagonali, quadrate o ad esedre. Nell'alzato navi basse, alte, larghe, strette, a sala, uguali o diverse fra loro. Sagristie o meno, in antico minuscole confessioni e più tardi cripte piccole, mezzane, grandi. Nartheci, esonartheci, triportici, quadriportici, porticati laterali oppure la nuda muraglia della fronte e dei fianchi. Basiliche orientate a levante, a ponente o con assoluta indipendenza rivolte verso tutti i punti cardinali. E gran parte di tutto questo prima del VI secolo. Dov'è dunque la costante norma iconografica e il posto invariabile? Solo nella fantasia un po' fervida dello scrittore.

Del resto gli autori più antichi ci hanno indicato chiaramente il posto della torre « super ecclesiam » oppure « non longem ad ipsam ecclesiam ». Non c'era dunque alcun bisogno, date queste due soluzioni, di riserbare nelle piante chiesastiche un posto speciale ai campanili, collocandoli, come oggi, dove più conviene colla maggiore libertà, sia nelle chiese preesistenti, come nel San Giovanni evangelista a Ravenna, sia che la costruzione del tempio e della torre procedessero contemporaneamente, come avvenne, con tutta sicurezza, nel San Michele in Africisco nella stessa città.

Nè vale di più il chiedere che fa il G.: « come va che molte chiese ne sono state e rimaste sempre senza? » Perchè non è soltanto nel VI o VII secolo che avvenne questo. Abbiamo esempi numerosi, e di chiese importantissime, rimaste senza campanile, seb-

<sup>1</sup> Anche nell'*Emporium* (dicembre 1898, pag. 475) il Ricci stampava: « Il campanile di Sant'Apollinare N. .... rimonta forse all'VIII secolo, quando si diffuse l'uso delle campane ». Uso che il G. poi manda al IX e X. Entrambi, sia pure in misura diversa, s'ingannarono.



bene siano state costruite quando da almeno dieci secoli si erigevano campanili, valgano per tutte l'odierno San Pietro in Vaticano e il Duomo milanese.

Infine il G. ha portato a sostegno delle sue convinzioni alcune torri estranee a Ravenna, scegliendole fra gli esempi di torri rotonde notoriamente del secolo XI e oltre, per concludere indirettamente che a quell'epoca devono riportarsi molte torri ravennati. Ma perchè non citò anche la torre detta di Ansperto (869 † 882) nel Monastero Maggiore di Milano, opera che si rivela nella costruzione, nel materiale e nello stile molto meno antica dei campanili ravennati, sebbene sia lavoro del IX secolo?

\* \* \*

Riassumiamo, che davvero è tempo. Non sussiste: 1° che i campanili e le torri chiesastiche cominciasero ad apparire solo nel IX o X secolo; 2° che Agnello non abbia mai parlato di torri sacre; 3° che nei mosaici ravennati queste non siano mai state raffigurate. Sussiste: 1° che San Colombano († 615) costruì una torre sopra la chiesa; 2° che Adriano I (772 † 795) rifabbricò la torre di San Pietro in Vaticano; 3° che la torre di Sant'Apollinare in Classe è con tutta sicurezza anteriore alla propria basilica; 4° che questa torre è figurata nel mosaico di Sant'Apollinare N.; 5° che i mosaicisti sopprimevano spesso le torri; 6° che a Ravenna, avanti il 433, si innalzava la torre dello Episcopio ancora esistente, e prima del 545 quella di Bacauda.

Giunto a queste conclusioni documentate, non sento alcun bisogno di chiudere con parole sarcastiche all'indirizzo del signor Gardella, come egli ha creduto bene di fare verso coloro che la pensano diversamente da

lui, perchè la tolleranza serena delle opinioni altrui, pur confutandole ove mi sembrano errate, mi pare doverosa.

Messina, 31 marzo 1903.

LAUDEDDEO TESTI.

P. S. — Anche alla « Lettura » dobbiamo una breve risposta poichè nel sunto della memoria del G. (saremo maligni, ma ci sembra, allo stile, farina dello stesso sacco) troviamo: « Se a questo si aggiunga che il più antico campanile di Roma non risale più indietro del secolo XI, si avrà per così dire la controprova dei fatti, essendo le chiese di Roma, come quelle di Ravenna, le più celebri per antichità e per isplendore ». A tale ingenuità, per non dir altro, rispondiamo colle citazioni storiche già fatte e domandando: « dove andarono a finire le duemila cinquecento chiese<sup>1</sup> che ancora esistevano ai tempi di Leon Battista Alberti? »

L. T.

<sup>1</sup> LEON BATTISTA ALBERTI, *I dieci libri, ecc. ecc.* Roma, MDCCCLXXXIV, pag. 388: « non dirò altro se non che in Roma oggidì, sebbene la metà degli edifici sacri *siano rovinati*, io nondimeno vi ho visto più di duemila e cinquecento chiese ».

Leon Battista nacque il 1404, morì nel 1472.

Del resto in Roma stessa, nella confessione dell'antichissima basilica in rovina di Santo Stefano sulla via Latina, eretta da San Leone Magno (440, † 461), si vede infisso un frammento dell'epigrafe a ricordo della campana e del campanile eretto da Lupo Grigario durante il pontificato di Sergio II (844-47):

S · STEPHANI · PRIMI · MARTYRIS · EGO · LVPO · GRIGARIVS ·  
campanile E · CAMPANA · EXPENSIS · MEIS · FECI · TEMP ·  
DN · SERGII ·  
TER · BEATISSIMI · EVANGELICO · IVNIORI · PAPE · AMEN

# ARTE CONTEMPORANEA

## I SALONS DI PARIGI.



Si può rimanere un po' sorpresi della rapidità con cui s'accresce la produzione annuale delle opere d'arte a Parigi. Ai due *Salons* ufficiali che presentavano al pubblico più di tremila quadri e più di mille sculture, senza contare gli acquerelli, i pastelli, i disegni, le miniature, le stampe, le litografie e gli oggetti d'arte, bisognerebbe aggiungere l'esposizione « degli Indipendenti » che raccoglie quest'anno circa 2500 tele, le società particolari, i circoli, i gruppi e le esposizioni individuali sempre più numerose. L'immenso sforzo che tutte queste opere testimoniano l'insieme d'ingegno, di speranze e di delusioni che esse rappresentano, deve rendere assai indulgente e paziente il visitatore, che finisce con l'essere assalito dalla stanchezza. Che diverranno tutti questi quadri, tutte queste statue? Quante opere sfuggiranno all'oblio? E questa marea annuale sempre in aumento finirà per portarci qualche perla preziosa di cui non si perderà il ricordo, quando la fiumana sarà passata?

Ogni anno si pone la medesima questione che si trova fatica a risolvere da principio perchè ci si trova sempre male a giudicare della produzione contemporanea, senza poter volgere lo sguardo all'indietro. Diventa assai difficile, tanto il materiale è vasto di fare dei *Salons* studi d'insieme, come si usava nel XVIII e nel XIX secolo, e ciò è un gran peccato, perchè così il giudizio sempre curioso, se non sempre giusto, della critica contemporanea, sarà molto incompleto per quelli che vorranno ricercarlo in avvenire. Non si può se non limitarsi a segnalare le opere più notevoli lasciando le altre in un disdegnoso e ingiusto silenzio.

Due grandi opere decorative attraggono subito, per le loro dimensioni, l'attenzione: l'una è di Jean Paul Laurent e dovrà prendere il suo posto stabile nella sala del nuovo palazzo municipale di Tours; vi si vede Giovanna d'Arco che riceve sotto le mura di quella città la visita del re Carlo VII, poi, in un gran pannello centrale, la giovane eroina che sale al supplizio sulla piazza del Mercato vecchio, a Rouen, e che indietreggia su i gradini del rogo, vedendo i terribili preparativi, con un gesto di disperazione molto commovente. Il terzo ed ultimo pannello ci mostra la stessa piazza deserta: è sera e un uomo scende malinconicamente da una delle strade. Il cielo è ancora infiammato dal sole cadente, una finestra è illuminata e sul palco in muratura che occupa il centro della piazza, poche ceneri finiscono di consumarsi, lasciando salire nel cielo quieto il pennacchio del loro fumo azzurro... È d'una emozione semplice e dolorosa, questa calma della natura dopo il dramma terribile che si è compiuto là!



La decorazione di Henri Martin ci trascina lungi da queste tristi visioni: essa è destinata al Campidoglio di Tolosa dove riuscirà certamente di grande effetto. Vi si vedono in una prateria verdeggianti e bella, ombreggiata da alberi snelli, contadini e contadine tagliare il fieno e spargerlo al sole, soggetto semplice che ben conviene al bell'ingegno del Martin.

I ritrattisti sono naturalmente più numerosi che i decoratori, e alcuni hanno esposto quest'anno delle opere eccellenti.

Citerò dapprima il bel ritratto, eseguito dal Bonnat, del Guillaume direttore dell'accademia di Francia a Roma, piacevolmente accompagnato al *Salon* dal ritratto di M<sup>lle</sup> Bréval dell'*Opera*, e il ritratto del generale André di G. Ferrier. Il signor Jacques Blanche ci presenta una bella serie di ritratti: quelli del signor e della signora Viele Griffin e delle loro quattro figlie, di Lucien Simon, del signor Paul Albert, ecc.; e il Simon stesso deve essere segnalato qui per il suo magistrale ritratto di signora con i bambini. Albert Besnard ha esposto



René Ménard: Egina

un magnifico ritratto della signora Besnard, che ha fatto impressione. Ricordo inoltre il ritratto di signora di Antonin Mercié, quello di Paul Albert Laurens fatto da suo fratello Jean Pierre, e l'altro eseguito dallo stesso Paul Albert Laurens; altri ancora molto interessanti di Rochegrosse, di Caro-Delvaile ed eccellenti lavori di Dagnan Bouveret, ecc.

I paesaggi sono più numerosi ancora dei ritratti e noi non possiamo pretendere di citare qui tutti quelli che presentano qualche interesse, tanto è grande la loro quantità. Il Cottet è rappresentato da alcune vedute di Bretagna, fosche e tristi; il Danchez da marine e altri belli studi, lo Iwill da interessanti vedute di Venezia, mentre il signor Lebourg ha fatto del lago di Ginevra il motivo di tutti i suoi quadri e il Taulow sembra aver soggiornato nelle Fiandre.

Alcuni pittori d'ingegno che stan formando una società ristretta sotto il nome di *Peintres du Paris moderne*, riproducono nelle loro opere sia la bella luce e l'atmosfera inargentata dei paesaggi parigini, come fanno Bonnetton, Dupont, Diricks, ecc., sia il movimento delle strade animate, o lo scintillio dei lumi alla sera, come Vieillard, Vallée, Minartz, ecc.

Non si può senza ingiustizia passar sotto silenzio le poetiche visioni di René Ménard che sa rinnovare e trasformare il paesaggio storico o classico, e di cui noi riproduciamo

qui il delizioso paesaggio intitolato: «Egina». Ma come dar posto ancora ai pittori d'interni, come il Lobre d'ingegno così delicato, che ha fatto del palazzo di Versailles il suo vasto e sontuoso studio, del Moreau Nélaton e di tanti altri il cui merito si afferma ogni anno di più, come Le Sidaner-Tournés, Walter Gay, ecc.?

In questo genere segnalo in modo speciale il quadro dello Etcheverry: *Vertigine*, acquistato dalla città di Parigi e che sembra destinato a un gran successo di riproduzione:



Leon Bonnat: Ritratto di Mademoiselle Bréval

un giovane e una giovane, allontanatisi da una sala da ballo e appartatisi in un salottino solitario, si scambiano un appassionato bacio.

Ricordiamo anche di passaggio la *Monaca* e la *Ninfa addormentata* di Henner; le fantasie spirituali e leggiadre del Veber; gli interessanti pannelli del Frederic, una *Eva* di Fernand Sabalté; la *Grande voce*, della signorina Dufan; le *Spagnole*, dello Zuloaga; una bella marina di James Kay e il *Benedicite* del Bail; e facciamo ora una rapida corsa attraverso alle sale della scultura.

I monumenti destinati a ornare pubbliche piazze, sono numerosi; noterò di Ernest Dubois il monumento Bratiano destinato a Bukarest; del Ducuing la *Tolosana*, monumento elevato al canto nazionale e popolare di Tolosa; del Fremiet, la statua equestre del colonnello Howard, destinata alla città di Baltimora; la testa di una statua colossale del de Les-



seps che deve esser eretta all'entrata del canale di Suez a Porto Saïd, e la statua di Jules Simon di D. Puech, per una piazza di Parigi. La *Pesata* di André d'Houdain è un gruppo di bella vigoria e i *Duc dolori* di Théodore Rivière è un'opera di espressione così stra-



Charles Cottet: Lutto in Bretagna

ziante come il *Lutto grave* del de Saint-Marceaux e la statua mortuaria del principe H. di Orléans, opera di A. Mercié. Noi non possiamo pretendere di dare qui un'idea, sia pure approssimativa del *Salon* di scultura di Parigi; alle opere superiori che ho già nominato, mi limiterò ad aggiungerne qualche altra di egual valore, come l'*Adolescenza* e l'*Orfeo* di Sicard, la *Musa dei boschi* dell'Injalbert, la *Ninfa cacciatrice* del Dubois, il *Sogno* del Peters, ecc.

E debbo rinunciare anche a tentar di enumerare le numerose opere d'arte, le incisioni, i progetti architettonici, le medaglie di gran valore che sono state esposte quest'anno. Bisognerebbe scrivere volumi interi per render giustizia a tutti quelli che meritano di non esser dimenticati, per citare le idee originali, segnalare gl'ingegni nuovi che si rivelano ogni anno, in queste immense fiere dell'arte che sono i *Salons*.

Parigi, giugno 1903.

JEAN GUIFFREY.

## ESPOSIZIONI LONDINESI.

L'esposizione annuale della Royal Academy a Burlington House è stata aperta il 4 maggio. A dire il vero i contributi di alcuni dei più distinti accademici e associati sono assai sconcertanti. La *Caverna delle Ninfe della tempesta* del Presidente, sir Edward Poynter, dotto e geniale direttore della National Gallery, è per qualità all'altezza delle sue migliori prime opere; ma nè il Sargeant, nè l'Orchardson, nè il Waterhouse, nè sir Lawrence Alma Tadema raggiungono il livello delle loro opere anteriori. Fra i ritrattisti è un non-accademico, Mr Charles

Furse, che supera tutti gli altri con una notevolissima serie di opere; i suoi ritratti di lord Charles Beresford e di sir John White Servis e il suo *Ritorno dalla cavalcata* dimostrano di essere stati eseguiti sotto l'influsso di Velasquez e del Reynolds.

Essi sono pieni di ardimento, e tuttavia nulla c'è che si possa dire superficiale, affrettato o fiacco. Le opere che appartengono a quello che possiamo chiamare il secondo periodo del Furse hanno tutta quella vivacità di esecuzione che appariva nelle sue prime pitture; nello stesso tempo esse hanno qualità più solide e soddisfacenti che quelle precedenti, e non si possono dire indegne di essere poste a lato delle opere dei grandi ritrattisti inglesi del Settecento.

Anche parecchi belli paesaggi figurano quest'anno a Burlington House. Tra i migliori noto un *Inverno in Provenza* di La Thangue, un *Autunno tra i monti* di Adrian Stokes, *Il castello di Cuor di Leone* di Alfred East e « *La corta giornata d'inverno volge al termine* » di Farguharson.

Tra le marine poche ve ne sono degne di essere ricordate. Tuttavia c'è un'opera, la *Gioventù*, di Mr Napier Henry, che è piena di movimento e di vigore.

Una delle pitture del Presidente della R. Accademia, studioso e ammiratore entusiasta dell'Italia, ha un melanconico interesse per tutti gli amanti del *bel Paese*. Rappresenta il pianerottolo delle campane del caduto campanile di Venezia ed è una copia ingrandita di un piccolo quadretto dipinto sul luogo da sir Edward Poynter parecchi anni prima che avvenisse la catastrofe. Attraverso le arcate si scorge la Giudecca e l'isola di San Giorgio Maggiore. È una vista non frequente della torre e richiama in ogni particolare la bella cella campanaria di Bartolomeo Bruno con i suoi marmorei pilastri d'angolo e le sue colonne di bel verde antico.

\* \* \*

L'esposizione annuale estiva della *Corporation of London Art Gallery* al Guildhall è dedicata quest'anno alle opere dei pittori antichi e moderni della scuola olandese. Tra gli antichi, Franz Hals è bene rappresentato. Vi sono anche due o tre buoni Rembrandt, un bel Vermeer e opere caratteristiche di Jan Steen, Gerard Dow, Terburg, Metsu, Van de Cappelle e Ruysdael. Dei moderni, Mesdag non si presenta con opere delle migliori, ma Jacob Maris, Matthew Maris, Anton Mauve e Jozef Israels sono rappresentati ciascuno da più che una ventina di opere.

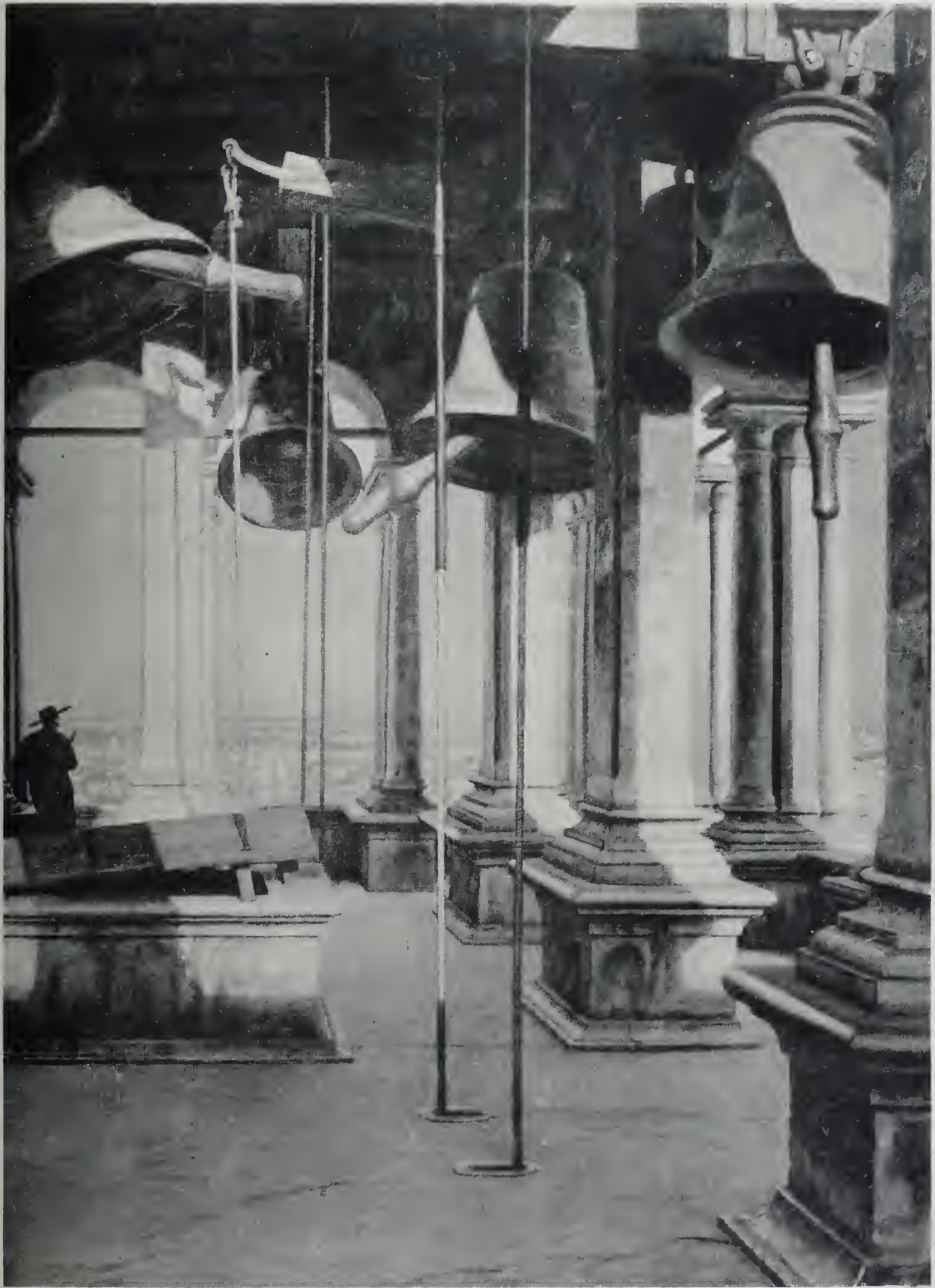
\* \* \*

Di tutte le pitture ora esposte nelle gallerie Londinesi nessuna ha richiamato maggiore attenzione di un ritratto presentato da un distinto artista italiano, quello cioè di Mr Whistler eseguito dal pittore Boldini ed esposto alla New Gallery.

Londra, giugno 1903.

L. D.





SIR EDWARD POYNTER: LA CELLA CAMPANARIA DEL CAMPANILE DI SAN MARCO

Londra, Esposizione della Royal Academy





# BIBLIOGRAFIA ARTISTICA

3.

**Estetica, iconografia, etnografia, fisiologia artistica, rapporti tra la letteratura e l'arte.**

GIULIO URBINI: *Prose d'arte e d'estetica*. Perugia, G. Guerra, 1902.

In questo elegante volumetto Giulio Urbini raccoglie alcuni suoi studi, conferenze ed articoli intorno a vari argomenti di letteratura e di estetica, di cui alcuni soltanto interessano la storia dell'arte. Noto fra questi il saggio sul « Presepe nella pittura Umbra » ove lo svolgimento del soggetto, da Ottaviano Nelli a Domenico di Paris Alfani, è trattato con spigliatezza e con raffronti evidenti, per quanto può consentire la trattazione di un tema iconografico assai comune, quando venga ristretto ad una sola scuola. Tuttavia non bisogna dimenticare che l'A. tiene molto a dimostrare la prevalenza del sentimento religioso nell'arte umbra, e sotto tale riguardo può bene intendersi che egli abbia a questa limitato il suo esame, che, se non sempre convincente, è tuttavia condotto con amore e con diligenza. E ciò fa perdonare all'Urbini una lieve dimenticanza: quella della *Madonna della Spineta* della Pinacoteca Vaticana, da lui non rammentata fra i *Presepi* dello Spagna, del quale è pur rammentata l'*Adorazione dei Magi* del Museo di Berlino.

Interessante e completo è anche lo studio di arte moderna su i ritratti di Giacomo Leopardi, e ben volentieri si rilegge il discorso dell'A. tenuto nel 1899 a Perugia per la distribuzione dei premi nell'Accademia di Belle Arti circa « L'Arte nelle tradizioni e nell'avvenire d'Italia ». È un discorso a volte anche eloquente, nel quale l'A. si intrattiene con buoni argomenti sull'opportunità di introdurre gli studi storici dell'arte nelle nostre scuole e sui modi di contribuire allo sviluppo dei sentimenti d'arte nelle popolazioni.

V. L.

6.

**Inventari di monumenti d'arte, cataloghi di Musei e Gallerie guide nazionali e cittadine, illustrazioni di luoghi.**

R. MENGARELLI: *La necropoli barbarica di Castel Trosino*. (Estratto dai *Monumenti antichi*, pubblicati per cura della R. Accademia dei Lincei). Roma, 1902.

Con grande chiarezza e diligenza l'A. illustra ampiamente la famosa necropoli barbarica scoperta a Castel Trosino presso Ascoli Piceno. Dopo alcuni cenni topografici e archeologici, dà la descrizione dei vari sepolcreti di Santo Stefano, di contrada « Fonte » e « Campo », rilevando con molta esattezza le varie forme di seppellimento; e si ferma poi ad esaminare partitamente i vari oggetti rinvenuti nelle tombe e ora conservati nel Museo Nazionale di Roma. In una breve nota cronologica l'A. cerca di dimostrare che la necropoli non può avere origine gotica, ma che meglio si può attribuire ai Longobardi i quali quasi per due secoli rimasero nel Piceno (a testimoniare la presenza dei Longobardi nella valle Castellana rimangono anche i nomi delle vicine contrade), e ne conclude che la parte più antica della necropoli si deve porre tra il 578 e il 620 circa, mentre le tombe raggruppate intorno alla chiesa di Santo Stefano appartengono alla fine del VII secolo. L'opera è corredata di ottime riproduzioni in fototipia.

A. Mz.

ADOLFO AVENA: *Monumenti dell'Italia meridionale*. Relazione dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle provincie meridionali. Vol. I, periodo MDCCCXCI-MCMI. Officina poligrafica romana MCMII.

È questa la relazione più ricca che sia stata pubblicata sin qui dagli uffici regionali d'Italia; e possiamo

rallegrarci non solo della ricchezza, ma anche di un principio, purtroppo non comune, che viene bellamente esposto nella prefazione, circa il modo di procedere alla tutela degli antichi monumenti e di restaurarli. « Il restauro — si legge, — inteso nel suo vero e nobile significato, non è semplice pretesto per lavorare, ma opera di religione e di studio; è un atto col quale noi moderni onoriamo il genio immortale delle età trascorse ». Forse a questo principio non s'attene sempre l'ufficio regionale di Napoli, che oggi si dichiara, per bocca del suo Direttore, contrario alla mania delle ricostruzioni. Prendiamo atto con piacere della trasformazione avvenuta. Dai provvidi lavori « ad un vecchio muro sgretolato o a un soffitto pericolante o a una volta che non offriva più riparo alle piovane », l'ufficio regionale ha tratto occasione a compiere indagini nuove e positive e a chiarire punti della storia di questo o quel monumento. Intorno a Santa Maria Maggiore di Siponto, invece di continuare a ripetere col Dobbert e con altri che essa sia, come la vicina Troia, sotto l'influsso dell'arte toscana, si vengono bene determinando le origini bizantine della cattedrale e bene si additano le quattro formelle, disposte con la diagonale verticale tra le colonne della facciata, come un riflesso d'arte orientale. Se la Toscana e le Puglie ebbero uno stesso motivo decorativo, certo lo attinsero da una comune fonte, dalla fiorentina arte bizantina. Non occorre, per spiegare le cose, ricorrere, come si era fatto, a un sistema molto complicato d'influenze. In questo, come in altri casi, l'esperienza del tecnico ha aperto la via del vero. E doveva avvenire così, perchè il tecnico, senza impancarsi a dettar sentenze, ha sentito di portare un contributo di fatti alla storia artistica del Mezzogiorno d'Italia.

V.

7.

Album, guide e resoconti di esposizioni, cataloghi di vendite pubbliche, bollettini di società, atti di congressi.

*Sammlung Albert Grossmann - Brombach.*  
*Auktion in München in der Galerie Helbing.* 30 ottobre 1902.

I quadri son nella maggior parte di scuola straniera. Notiamo, secondo le attribuzioni del catalogo di vendita: una *Adorazione dei Magi* di Gérard David; e tra gli italiani: una *Madonna* di Fra Bartolomeo della Porta; una *Madonna col Bambino tra santi* di Andrea Previtali, dipinto debole e legnoso e con molte reminiscenze palmesche; una *Sacra Famiglia* di Palma il Vecchio; un *Ritratto virile della maniera* di Tintoretto, infine una *Madonna* di Pierin del Vaga e un *Paesaggio romano con antichità*, di G. Paolo Pannini.

A. Mz.

8.

Periodici: Rivista delle riviste straniere - Rivista delle riviste italiane.

*Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen.* Vol. XXIV. Fasc. I. Pag. 47.

ARTHUR HASELOFF: *Un antico avorio cristiano del fiorire della scuola romana.* — L'A. illustra una tavoletta d'avorio, con la *Strage degl' innocenti*, il *Battesimo di Cristo* e le *Nozze di Cana*, che faceva parte di un polittico, recentemente acquistata dal Museo di Berlino.

Essendo opera occidentale e dei primi secoli cristiani, la confronta col dittico delle cinque parti di Milano e coi dittici consolari.

— Pag. 71.

CORNELIUS VON FABRICZY: *Adriano Fiorentino.* — Già ne *L'Arte* del 1901 (pag. 415), l'A. aveva esposte le sue scoperte su Adriano Fiorentino e messa avanti la supposizione che egli fosse autore del busto di Ferdinando d'Aragona al Museo di Napoli, dato al Mazzoni. Qui riporta per intero i documenti che dimostrano le relazioni dell'artista con le Corti di Napoli e di Urbino, e mette a riscontro il busto di Federico il Saggio di Sassonia con quello dell'aragonese. Pur trovandovi molte somiglianze, è costretto ad ammettere la grande superiorità del busto napoletano.

Da documenti e da medaglie cerca di fissare ed illustrare le relazioni di Adriano Fiorentino con le Corti italiane e con le tedesche.

— Fasc. II. Pag. 131.

G. LUDWIG e W. BODE: *La pala d'altare della chiesa di San Michele a Murano e la Risurrezione di Giovanni Bellini nella Galleria di Berlino.* — L'attribuzione del bellissimo quadro recentemente acquistato dalla Galleria di Berlino al Bellini, ha già sollevato molte discussioni (vedi il precedente numero de *L'Arte*, pag. 105).

Gli autori, in base a documenti credono probabile che il quadro sia stato dipinto nel 1478, e studiano le copie ed imitazioni che ne furono fatte, una di Filippo Mazzola datata del 1497.

— Pag. 156.

JOSEF STRZYGOWSKI: *Stoffe di seta egiziane del Museo Kaiser Friedrich di Berlino.* — L'A. scrive degli scambievoli influssi fra la China, la Persia e la Siria, e riproduce e illustra, oltre alle stoffe antiche del Museo di Berlino, un pezzo di stoffa del Museo di Lipsia.



*Revue de l'Art chrétien*, 1903. Gennaio. Pagina 19. Luglio. Pag. 292.

DOM. E. ROULIN: *Oreficeria e smalti - Arredi liturgici in Spagna*. — L'A. tratta degli smalti limusini e delle relazioni fra la Francia e la Spagna nel medio evo. Illustra molte croci smaltate e la bella Madonna d'Husillos nella provincia di Pelagia. Dà una riproduzione e descrive la pala d'altare del Santuario di San Miguel in Excelsis, posta sopra un monte in Navarra, ricca di smalti limusini del XIII secolo.

— Gennaio. Pag. 31. Marzo. Pag. 108.

GERSPACH: *Le arti di Firenze*. — L'A. continua lo studio sui capolavori di Or San Michele. Per la storia del tabernacolo riproduce una miniatura tratta da un codice chigiano, e un'altra, molto interessante, del Biadaiuolo.

— Maggio. Pag. 185.

DOM. E. ROULIN: *L'arte bizantina*. — L'A. inizia uno studio riassuntivo intorno ai monumenti bizantini più importanti, per illustrare le nuove opere pubblicate sulla importante questione. Comincia dal monastero di Dafni.

*Les Arts*. Anno 1903. N. 13. Pag. 1 e fascicoli seguenti.

AUGUSTE MARGUILLIER: *La collezione di M. Rodolphe Kann a Parigi*. — Notiamo fra le opere più importanti, delle quali si danno magnifiche riproduzioni, il ritratto di Giovanna Tornabuoni del Ghirlandaio, una *Crocefissione* data a G. Bellini, dipinti del David, del Memling, ritratti del Van Dyck e del Rembrandt, ecc.

— N. 13. Pag. 10 e fascicoli seguenti.

BOYER D'AGEN: *Il tesoro dell'abbazia di Conques*. — Illustrazione di lavori d'oreficeria francese medioevale.

— N. 13. Pag. 29 e fascicoli seguenti.

ANDRÉ MICHEL: *Passeggiate artistiche - Al Museo del Trocadero*. — Studi di scultura romanica francese.

— N. 16. Pag. 1.

GASTON MIGEON: *L'esposizione di arte mussulmana al Museo d'arte decorativa a Parigi*.

— N. 18. Pag. 1.

GASTON MIGEON: *Collezione del barone de Schlichting*. — Vi è riprodotta una Madonna data a Cima da Conegliano.

— N. 19. Pag. 7.

ANDRÉ MICHEL: *Il cavalier Bernini*.

— Pag. 17.

J. I. MARQUET DE VASSELLOT: *La collezione della marchesa Arconati-Visconti a Milano*. — Vi troviamo riprodotto un ritratto del De Predis, una Madonna del Luini, e parecchie sculture toscane.

G. FOGOLARI.

*Emporium*. Volume XVII, n. 99, Bergamo. Marzo 1903. Pag. 165.

F. MAINONI D'INTIGNANO: *Artisti contemporanei: Francesco Rude* (con 12 illustrazioni).

— N. 100. Aprile 1903. Pag. 245.

VITTORIO PICA: *Artisti contemporanei: Léon Frederic* (con 22 illustrazioni).

— Pag. 277.

A. B. illustra con parecchie riproduzioni le opere di Pietro Brueghel il Vecchio e fa rilevare con garbo le caratteristiche di questo originalissimo pittore fiammingo.

— Pag. 309.

GIOVANNI PATERNÒ CASTELLO: *Castelli normanni nella provincia di Catania: Paternò e Motta Sant'Anastasia*.

— N. 101. Maggio 1903. Pag. 325.

ARNALDO RISI: *Artisti contemporanei: Leonardo Bazzaro* (con 20 illustrazioni).

— Pag. 343.

Gustavo Frizzoni scrive della galleria Tadini in Loreto, formata nei primi decenni del secolo XIX dal patrizio cremasco Luigi Tadini il quale la donò al paese che ora la conserva.

Numerose sono le opere di cui consta la galleria, ma tre sole sono di grandissimo interesse: una Madonna col Bambino di Jacopo Bellini che l'A. pone giustamente a confronto con un disegno, raffigurante anch'esso la Madonna col Figlio, del famoso libro del Museo del Louvre; la Madonna in trono assistita dai Santi Cristoforo e Giorgio, di Paris Bordone, menzionata dall'anonimo Morelliano e dal Vasari e proveniente dal monastero di Sant'Agostino in Crema, infine un ritratto d'uomo del Parmigianino, un tempo attribuito a Tiziano poi a Sebastiano del Piombo.

Il Frizzoni si ferma quindi a discutere le attribuzioni errate di alcune altre opere di qualche interesse e ricorda una Madonna col Bambino attribuita al Perugino, opera, invece, di un veronese seguace del Mantegna, uno *Sposalizio di Santa Caterina* che va data a Calisto Piazza di Lodi piuttosto che al Romanino,

una Madonna col Bambino e un angelo, opera, forse, di un'altro veronese, di Bernardino India, una copia del *Cristo con lo sgheppo* di Tiziano (?) che è nella chiesa di San Rocco a Venezia, ecc.

*Miscellanea d'Arte*. Anno I, n. 5-6. Firenze. Maggio-giugno 1903. Pag. 73.

P. Nerino Ferri ed E. Jacobsen illustrano gli schizzi di Michelangelo che il primo di essi ha trovato recentemente fra i disegni della galleria degli Uffizi.

Ecco in brevi parole ciò che rappresentano gli schizzi i quali sono in gran parte primi pensieri, prime e rudimentali idee di opere del maestro sommo:

Dis. 14412. *Recto*. Testa virile a matita rossa. *Verso*. Un cavallo alla corsa con in groppa un uomo in procinto di cadere. Matita rossa.

Dis. 18718. *Recto*. Testa di vecchio barbato a matita nera (ritratto di Giulio II). Nella parte inferiore e nel *verso* studi di gambe, a punta d'argento.

Dis. 18719. *Recto*. Studi di gambe di cui una per la figura della *Notte* del monumento di Giuliano de' Medici. Nel *verso* altri due studi di gamba per la *Notte*. Tutti a punta d'argento.

Dis. 18720. *Recto*. Primo pensiero per la figura di Cristo nel *Giudizio* della Sistina. *Verso*. Tre studi di gambe per la stessa figura. A punta d'argento.

Dis. 18722. *Recto*. Schizzo di figura nuda a matita rossa. Primo pensiero per il *Padre Eterno* della *Creazione dell'uomo* della volta della Sistina. Studi di gambe a punta d'argento. *Verso*. Studio del torso di figura virile, forse per il giovane nudo che si trova nella Sistina sopra il profeta Isaia. A punta d'argento.

Dis. 18723. Schizzo di figura muliebre per una delle figure bibliche sedute entro le lunette della Sistina. A punta d'argento.

Dis. 18729. Figura virile nuda seduta sopra uno zoccolo. Forse un primo pensiero per la statua di San Matteo rimasta abbozzata e conservata nel cortile dell'Accademia di belle arti a Firenze.

Dis. 18735. Schizzo della parte inferiore di una figura muliebre nuda. A matita nera.

Dis. 18736. Rapidissimo schizzo di una figura nuda giacente; primo pensiero per il *Tizio divorato dall'avvoltoio*. Matita nera.

Dis. 18737. Schizzo di un gruppo di tre figure forse riferentesi a un gruppo di figure bibliche della Sistina. Nel margine superiore schizzo di una figura di Leda col cigno.

Da notare che alcuni di questi schizzi si trovano riprodotti fra le copie di disegni di Michelangelo, eseguite da Ludovico Buonarroti e conservate agli Uffizi.

— Pag. 87.

J. Mesnli, fondandosi sopra notizie d'archivio, pubblica alcune sue congetture intorno all'anno di nascita

di Botticelli, alla casa in cui vide la luce, all'*Incoronazione della Vergine* della Galleria antica e moderna, all'*Adorazione dei Magi* degli Uffizi e al committente di essa, Gaspare di Zenobi del Lama, all'ancona dell'altare maggiore della chiesa delle Convertite a Firenze, quadro perduto e che molti autori ricordano come opera del maestro.

— Pag. 98.

G. Poggi pubblica di nuovo dopo averli corretti e completati sugli originali i documenti già editi dal Courajod (nel *Musée Archéologique* del gennaio 1877) e dal Müntz (*Les arts à la Cour des Papes*, vol. I, pag. 251) intorno ai lavori eseguiti da Mino da Fiesole per la Badia fiorentina: la tavola con la Vergine tra i Santi Leonardo e Lorenzo, il monumento del conte Ugo, la tomba di Bernardo Giugni e altri minori.

*Napoli nobilissima*. Volume XII, fasc. I. Napoli, gennaio 1903. Pag. 34.

— Pag. 3.

Antonio Filangieri di Candida prende in esame il preteso busto di Sigilgaita Rufolo nel duomo di Ravello e dimostra come esso non possa rappresentare questa donna, che è invece raffigurata in uno dei due ritratti scolpiti a bassorilievo nei pennacchi dell'arco della porta del pulpito. In questi ritratti si erano voluti finora riconoscere due dei figli di Sigilgaita, ma il F. chiaramente dimostra come essi rappresentino Nicolò Rufolo, committente del pulpito, e sua moglie Sigilgaita.

Quanto al busto, non v'è alcuna ragione per attribuirlo a Nicolò di Bartolomeo da Foggia, autore del pulpito, tenuto conto che, secondo il F., esso non faceva parte del monumento e che vi fu collocato posteriormente: l'A. crede il busto opera di un artista superiore di gran lunga a Bartolomeo e non esita a riconoscerlo la mano di Nicola Pisano.

Da ultimo il F. congetture che il famoso busto rappresenti la nuora di Sigilgaita, Anna della Marra, la bellissima sposa di Matteo Rufolo, potente e straricco mercante, intimo di Carlo d'Angiò.

Ma si tratta soltanto di una ipotesi che avrebbe bisogno di essere convalidata da qualche dato di fatto.

— Pag. 9.

G. De Montemayor dà qualche notizia intorno alle collezioni artistiche lasciate per testamento dei fratelli conti Correale alla città di Sorrento e che dovranno, dopo la morte dell'erede usufruttuaria, essere raccolte e ordinate in museo.

— Pag. 12.

Documenti intorno al pittore napoletano Giuseppe Bonito.



— Fasc. II. Febbraio 1903. Pag. 18.

G. Abatino illustra brevemente la chiesetta bizantina detta *La Cattolica*, presso Stilo (Reggio di Calabria), studiata già dallo Schulz, dal Breymann, dallo Schlumberger, ecc.

— Pag. 21.

F. Nitti di Vito incomincia in questo fascicolo a pubblicare alcuni documenti relativi al tesoro di San Nicola di Bari, del quale fu edito l'anno scorso ne *L'Arte* da E. Rogadeo un importantissimo inventario del secolo XIV.

— Pag. 27.

Corrado Ricci scrive del quadro di Jacopo de' Barbari, che fu acquistato alcuni mesi fa dalla Galleria Nazionale di Napoli, e che, come i lettori ricorderanno, fu riprodotto in una bella fototipia e illustrato nel precedente fascicolo de *L'Arte*.

— Fasc. III. Marzo 1903. Pag. 37.

G. CECI: *Un amico dei monumenti napoletani*. L'A. ricorda l'opera di tutela dei monumenti cittadini compiuta nella prima metà del secolo XIX e la grande parte che in essa ebbe Giuseppe D'Ancora, ufficiale dell'Intendenza della provincia di Napoli.

*Rassegna d'Arte*. Anno III, n. 2-3. Milano. Febbraio-marzo 1903.

— Pag. 17.

LUIGI PERNIER: *Le vicende del vaso François restituito all'arte nel Museo archeologico di Firenze*.

— Pag. 22.

G. Cagnola riproduce e illustra alcuni affreschi del secolo XIV conservati nella chiesa di San Giovenale d'Orvieto, attribuiti da lui, dietro suggerimento del Berenson, ai senesi Bartolo di maestro Fredi e Andrea Vanni.

— Pag. 29.

JACOPO GELLI: *Imitazioni e falsi nelle armi e nelle armature antiche*.

— Pag. 32.

Luca Beltrami termina l'illustrazione dei medaglioni con i ritratti degli Sforza entrati nel Museo archeologico di Milano.

— Pag. 36.

A. Moschetti ricorda le opere conosciute, sebbene non tutte giunte a noi, di Giovanni da Bologna, pittore del secolo XIV, e dà notizia di aver trovato nel magazzino del Museo civico di Padova un *San Cristoforo* di quell'artista, menzionato dallo Zucchini, dallo

Zanetti, dal Lanzi. L'A. dimostra quindi come Giovanni, sebbene originario di Bologna, compisse la sua educazione artistica a Venezia alla scuola di Lorenzo da Venezia e come debba esser considerato quale pittore intieramente veneziano.

— Pag. 40.

I. M. Palmarini ribatte l'opinione di U. Gnoli che l'*Amor sacro e profano* della Galleria Borghese rappresenti *Venere che convince Medea a fuggire con Giasone* e insiste nella sua interpretazione: *La fonte di Ardena*.

— N. 4. Aprile 1903. Pag. 49.

G. LE BRUN: *Breughel il Vecchio*.

— Pag. 51.

E. Caviglia descrive gli avanzi di una grandiosa basilica che s'erge nel golfo di Squillace, poco lontano da Catanzaro, e che è chiamata La Roccella del vescovo di Squillace. Questo edificio, del quale comincia ad apparire qualche cenno in documenti della fine del secolo XI e del principio del XII, fu costruito, secondo l'A., nel secolo VI per la popolazione di Squillace, ma non fu ultimato. Molto più tardi, forse verso la metà del secolo XI, fu completato alla meglio e aperto per qualche tempo al culto.

— Pag. 56.

F. Malaguzzi-Valeri pubblica e illustra brevemente alcuni disegni di Pellegrino di Tiboldo Pellegrini riferentisi alla fabbrica della chiesa di San Raffaele in Milano, disegni che egli ha trovato nell'archivio di Stato di Milano.

— Pag. 59.

ISABELLA ERRERA: *La stoffa di Modena*. — L'A. prova col confronto d'altre stoffe che il frammento illustrato da L. A. Gandini nel numero di luglio 1902 della *Rassegna* non è bizantino, ma di fabbricazione araba sotto l'influenza bizantina, e appartiene ai secoli X-XI.

ETTORE MODIGLIANI.

9.

**Pittura.**

J. FÜHRER: *Ein altchristliches Hypogeum im Bereiche des Vigna Cassia bei Syrakus*. Unter Mitwirkung von Dr. P. Orsi. (Aus den Abhandlungen der k. bayer. Akad. der Wiss. I. Cl. XXII Bd.). München 1902.

Si tratta di un gruppo di tombe che è nella vigna Cassia presso Siracusa che già dal 1894 fu messo alla

luce da Paolo Orsi. L'A. comincia col descrivere molto minuziosamente i dipinti che sono conservati nel cimitero; in un arcosolio si vedono due pavoni ai lati di un canestro, accompagnati da motivi ornamentali composti di rose ed oleandri; a sinistra Giona e Daniele, a destra la *Resurrezione di Lazzaro* e un cavaliere tra due oranti; in un altro arcosolio vi sono, tra le solite decorazioni di fiori, Giona e il Buon Pastore. Queste pitture sono attribuite al principio del secolo v dall'A. il quale nota come esse siano soggette agli influssi dell'arte e della iconografia di Roma molto più che a quelli dell'Oriente. Ma questa conclusione non mi sembra che si possa pienamente accettare, perchè invece son numerosi i caratteri orientali che si riscontrano nei dipinti, specialmente avendo riguardo ai motivi ornamentali; si guardi, ad esempio, la rappresentazione dei pavoni ai lati del cesto di fiori, che ci richiama gli ornati delle stoffe d'Oriente (Tav. V, 1). Nella scena del cavaliere tra due oranti (Tav. IV, 2) l'A. riconosce l'*Ingresso di Cristo in Gerusalemme*, ma il dipinto è ridotto in tali condizioni che non ci è permesso di identificare con sicurezza la rappresentazione. Come si vede, questi affreschi cimiteriali benchè molto danneggiati danno materia a importantissime questioni che il F. risolve sempre con sicurezza e precisione portando un notevolissimo contributo alla conoscenza dell'arte cristiana in Sicilia, nel qual campo di indagini si è acquistata da molto tempo un'autorità incontestata.

A. Mz.

## II.

### Architettura.

GUSTAVE CLAUSSE. *Les San Gallo architectes, peintres, sculpteurs, médailleurs du XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles.*

Tome premier: *Giuliano et Antonio (l'Ancien).*

Tome second: *Antonio da San Gallo (le Jeune).*

Tome troisième: *Florence et le derniers San Gallo.* Paris, Leroux, 1900-902.

CORNEL VON FABRICZY. *Die Handzeichnungen Giuliano's da San Gallo.* Stuttgart, Gerschel, 1902.

LODOVICO ZDEKAUER. *Il taccuino senese di Giuliano da San Gallo - 49 facsimili di disegni pubblicati da R. Falb.* Siena, Falb, 1902.

E. ROCCHI. *Le piante iconografiche e prospettiche di Roma nel secolo XVI, con la riproduzione degli studi originali autografi*

*di Antonio da San Gallo il giovane.* Testo e tavole. Roux e Viarengo. Roma, 1902.

Intorno al grande periodo dell'architettura italiana della Rinascenza rappresentato in così larga parte dalla famiglia dei Sangallo continuano, come si vede, gli studi e le ricerche. I tre grandi volumi del Clausse sono, per vero dire, opere di vecchio stile; ingrossati da numerose e belle notizie intorno ai tempi e alla società, che, trattandosi del secolo xv e del xvi e di Firenze e Roma, non possono riuscir troppo nuove. Ad ogni modo i molti problemi artistici sono tutti posti nei loro giusti termini, benchè spesso non siano risolti e non abbondino gli elementi nuovi alle dimostrazioni. La scorrevolezza dello scritto e la bontà delle osservazioni rendono la lettura facile e profittevole.

L'A. sostiene, contro la dimostrazione del Rocchi, che la rocca di Ostia appartiene a Giuliano e non al Pontelli. Della Farnesina dei Baulari fa con tutta sicurezza autore Antonio da San Gallo, senza produrre più forti argomenti di quelli già addotti da altri.

Il terzo volume su gli ultimi San Gallo, rimasti finora un poco nell'ombra, riesce il più nuovo.

Il libricciuolo del Fabriczy ha carattere ben diverso. Si può dire che in ogni riga vi sia una notizia ricercata o controllata con grande cura, che modifica o integra in qualche parte la conoscenza del soggetto. I gloriosi libri di schizzi che Giuliano incominciò a venti anni e che tenne sempre fedeli compagni della sua vita e dei suoi viaggi, confidando ad essi quanto vedeva ed immaginava, divennero poi la scuola della famiglia, il modello pei giovani figli e parenti e ai tempi nostri la delizia degli archeologi e dei cultori dell'antichità cristiana nonchè degli studiosi di architettura. Il Fabriczy padroneggia tutta la varia letteratura che riguarda quei codici e passa in rassegna ad uno ad uno i disegni del San Gallo, cita e completa quanto già intorno a ciascuno è stato detto. Libro di minuta e faticosa erudizione, ma utilissimo agli studi, e maggiormente ora che il Falb di Siena ha pubblicato in facsimili gli schizzi del taccuino che si conserva in quella biblioteca, e promette di aggiungere presto la riproduzione del codice barberiniano.

Alla bella edizione del Falb va innanzi una succinta introduzione dello Zdekauer, che descrive i disegni con cura e brevità.

Credo utile ricordare ancora il Rocchi, che nel suo libro sulle piante di Roma, riporta gli studi originali autografi di Antonio da San Gallo relativi alle opere di difesa dell'urbe, perchè sono utili a delinear meglio quello che nelle piante è appena accennato e perchè è documento dell'architettura militare nella quale si esercitarono i più alti ingegni del Rinascimento, da Leonardo a Michelangelo, al grande architetto di palazzo Farnese.

G. Fog.



12.

Arti minori: miniatura, musaico, intaglio e tarsia, oreficeria, smalti, vetreria, ceramica, legature di libri, ecc.

Prof. FEDERICO ARGNANI: *Ceramiche e maioliche arcaiche faentine*. Con XXII tavole di stoviglie disegnate e colorate alla grandezza del vero dall'autore e VI incisioni intercalate nel testo. Traduzione francese a fronte del testo. Faenza, Giuseppe Montanari, MCMIII.

Il volume, pur facendo parte a sè, vien terzo dopo quelli pubblicati dallo stesso autore, nel 1889 e nel 1898, col titolo: *Le ceramiche e maioliche faentine*; e *Il Rinascimento delle ceramiche in Faenza*. L'ottimo autore, che ci riproduce le maioliche faentine con una fedeltà mirabile, ha ottant'anni ed è nobilissimo esempio di forza e di devozione all'antica gloria dell'arte della sua città natale. L'amore che egli mette a descrivere le sue maioliche, a illustrarle e a riprodurle merita ogni rispetto anche da parte dei sostenitori della fabbrica di Caffagiolo. In questo volume l'A. riproduce ventidue maioliche in ordine cronologico anteriori alla esistenza della fabbrica di Caffagiolo. Ed è questo, convien dirlo, una buona risposta ai suoi avversari.

V.

13.

Arti grafiche.

OSVALD SIRÉN. *Desseins et tableaux de la Renaissance Italienne dans les collections de Suède*. — Stockolm, 1902.

Questa ricca pubblicazione è, tra le molte venuteci di recente dall'estero, una delle più importanti, poichè porta a nostra conoscenza un materiale quasi del tutto nuova. La Svezia è sempre rimasta un po' fuori del campo di ricerche degli studiosi d'arte italiana, e pure il libro del Sirén ci apprende che anche là non son poche le opere d'arte emigrate dal nostro suolo, che arricchiscono le collezioni pubbliche e private. L'autore ci presenta in questo volume, la raccolta di disegni del Museo nazionale di Stokolma. Si può dire

che i principali maestri vi son rappresentati: il Pisanello si mostra in un piccolo disegno rappresentante un cervo, senza dubbio uno studio per la *Visione di Sant'Eustachio*, della National Gallery; di Pietro Perugino si ha fra gli altri, una importante veduta di città; di Andrea del Sarto una testa piena di vigore e una Madonna seduta; di Timoteo Viti un' *Adorazione dei pastori*, di Raffaello un *San Matteo evangelista*, *San Giovanni evangelista*, e un terzo di studio di quattro uomini nudi; e concordiamo col Sirén nell'attribuire, malgrado l'opposizione di alcuni, tutti e tre questi disegni all'urbinate. Ma per molti altri non ci sembra giusta l'attribuzione.

Così appartiene senza dubbio a Benozzo e non all'Angelico il disegno di un serafino, con le ali rigide, a stecche quali si vedono appunto nel fresco del Gozzoli in Santa Maria Aracoeli a Roma, ed è pure di Benozzo l'altro con le figure di una monaca e di un frate tutto simile nella tecnica ad uno che si conserva nella Galleria nazionale di Roma.

Non possiamo poi assolutamente riconoscere del Botticelli il disegno di un uomo in ginocchio, che è opera di qualche maestro secondario di scuola umbra; e quanto al David con la fionda già attribuito dai vecchi cataloghi al Pollaiuolo, e che l'A. dà al Finiguerra, ci sembra assai più giusta l'antica attribuzione ricordando i disegni che del Pollaiuolo si osservano agli Uffizi. In ultimo il Sirén pubblica i pochi quadri italiani della collezione reale: una Madonna di Piero di Cosimo, un ritratto di B. Licinio, una Madonna di Tiziano. Le singole opere sono dall'A. illustrate con molte notizie e osservazioni che potevano essere risparmiate: poichè non si capisce lo sfoggio di erudizione, e la spiacevole intonazione popolare in un libro che anche per il ristretto numero di copie, non è certo destinato ad andare per le mani del gran pubblico. Ad ogni modo, dobbiamo esser grati al dott. Sirén per averci fatto conoscere un così grande numero di capolavori ignorati, e ci auguriamo che al suo libro, degno di gran lode anche per la ricca veste tipografica, ne seguano ben presto altri illustranti le opere d'arte delle collezioni private svedesi.

A. Mz.

# MISCELLANEA

## SPIGOLATURE.

**Il ritratto di Pio II.** — *L'episcopus aprutinus*, Giovanni Antonio Campano, ritrae Pio II, alla corte del quale aveva vissuto, con le seguenti parole: « Statura fuit infra mediocrem, corpore per adolescentiam modico, flexu aetatis aliquanto plenior, oculis laetis quidem sed qui torve in iram exandescerent, capite compacto et ante diem cano, facie subcandida annis seniore, et ad minimam quamque valitudinem statim concidente ».<sup>1</sup> Da questa descrizione, con la quale si accorda l'altra, assai più breve, del Platina,<sup>2</sup> emergono chiari e ben determinati i caratteri fisici, esteriori di Pio II. Era evidentemente un uomo di piccola statura (degno in questo del proprio cognome), divenuto pingue col volgere degli anni, dall'espressione abitualmente bonaria, con tutti i segni di una precoce decadenza fisica. Infatti, sebbene contasse solamente cinquantanove anni

allorché la morte lo strappò in Ancona ai sogni della Crociata, la sua salute era compromessa da un pezzo. « Calculo vexabatur prope menstruo et assidua tussi: » — dice ancora il Campano — « Pedum usum iam pridem amiserat cum rigore nivali... tunc etiam superveniente podagra, chiragra sero offensus et raro. Astrologas se manus habere iocabatur, quod aequinoctium tumore praedicerent ».<sup>1</sup>

L'arte contemporanea o di poco posteriore non volgarizzò l'effigie di Pio II. Per quanto risulta dalle mie ricerche, essa si ritrova:

- a) in una medaglia di Andrea Guazzalotti da Prato<sup>2</sup>;
- b) in una tavoletta di Biccherna della repubblica di Siena (R. Archivio di Stato in Siena);<sup>3</sup>
- c) in una tavoletta di Gabella, come sopra;<sup>4</sup>
- d) in una miniatura del codice dell'Archivio Capitolare in Siena, contenente le regole del Capitolo, riformate per opera di Pio II;



Andrea Guazzalotti: Medaglia di Pio II

<sup>1</sup> *Vita Pii II Pontificis Maximi (Rerum Italicarum Scriptores, t. III, par. 11) c. 987.*

<sup>2</sup> « Homo fuit staturae brevis, caput habuit ante annos canum, « faciem ante dies senectam prae se ferentem. Aspectu severitatem « facilitate conditam ostendebat » (PLATINA, *Historia de vitis Pontificum Romanorum*, Venetis, 1562, f. 247). Questa descrizione è ripetuta dallo storico Sigismondo Tizio, che ebbe rapporti abbastanza intimi coi nipoti di Pio II (AENEAE SILVII, ... *Opera inedita*, ed. Cugnoni, in *Atti della R. Accademia dei Lincei, cl. di scienze morali, storiche e filologiche*, serie III, vol. VIII, pag. 367).

<sup>1</sup> CAMPANO, *ibidem*.

<sup>2</sup> FRIDRICH AENDER, *Die italienischen Schatzmünzen des XI. Jahrhunderts (1430-1530) in Jahrbuch der kön. preussischen Kunstsammlungen*, I e segg.; II, pag. 225 e segg.; ARMAND, *Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles*, Paris, M DCCC.LXXX.III-LXXX.VII, t. I, pag. 48 e segg. Di questa medaglia vi sono due varianti; l'una reca nel *verso* il pellicano che alimenta i figli, con la leggenda: ALES . VT . HEC . CORDIS . PAVI . DE . SANGVINE . NATOS; l'altra lo stemma con la data: M.CCCC.LX. PONT . ANNO . SECVNDO. In questa medaglia l'Armand nota, rispetto all'altra precedente, « des légères différences dans la chape » (op. cit., t. cit., pag. 50). Il pellicano e la relativa leggenda alludono certamente al nepotismo di Pio II. Questo procedere non sarebbe oggi da raccomandare, ma non era raro nel Rinascimento. Basti ricordare come il Pisanello, in una medaglia da lui dedicata ad Alfonso d'Aragona, alludesse con l'allegoria dell'aquila che mette in brani un capriolo, di cui quattro avvoltoi attendono la loro parte, e col motto LIBERALITAS . AVGVSTA, alla munificenza di « ces monarques de la Renaissance, enlevant d'une main, donnant de l'autre » (Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, Paris, 1889, I, pag. 108).

<sup>3</sup> LISINI, *Le tavolette dipinte di Biccherna e di Gabella del R. Archivio di Stato in Siena con illustrazione storica*, Siena, 1901. Tavola XXXVII (Biccherna, Amministrazione del 1460).

<sup>4</sup> *Ib.*, tav. XXXVIII (Gabella, Amministrazione del 1460).





Giovanni di Paolo (?): L'incoronazione di Pio II  
Tavoletta di Biccherna della repubblica di Siena - Siena, R. Archivio di Stato  
(Fotografia Lombardi)





Miniatura del codice contenente le regole del Capitolo di Siena  
Siena, Archivio Capitolare

e) in una miniatura del codice 147 della biblioteca Corsini in Roma, ove di mano del Gobellino sono scritti i *Commentarii rerum memorabilium quae temporibus suis contigerunt* di Pio II;

f) in una miniatura del codice I. VIII. 285 della biblioteca Chigi in Roma, contenente le epistole di Pio II.<sup>1</sup>

Tutte queste rappresentazioni sono contemporanee; posteriori sono:

g) la figura giacente del monumento sepolcrale

<sup>1</sup> È questo, come dimostra lo stemma, uno dei codici di Pio II, passati al suo nipote, cardinale Francesco Todeschini-Piccolomini (poi papa Pio III), che insieme con altri da lui comperati o ricevuti in dono, dovevano formare la suppellettile della libreria del Duomo di Siena (AEN. PICCOLOMINI, *De codicibus Pii II et Pii III deque bibliotheca ecclesiae cathedralis senensis*, in *Bullettino senese di storia patria*, vol. VI, pag. 483 e segg., pag. 490). Lo stesso dicasi del citato codice corsiniano 147 (ib., pag. 492). Pio II impiegò come miniatori Clemente da Urbino, Giacomo da Fabriano, un tal Gioacchino e, più regolarmente, Andrea da Firenze e prete Niccolò da Genova (MÜNTZ e FABRE, *La bibliothèque du Vatican au XVI<sup>e</sup> siècle, contribution pour servir à l'histoire de l'humanisme*, Paris, 1887, pagine 122-124).

della chiesa di Sant'Andrea della Valle in Roma e gli altri rilievi del monumento stesso:

h) gli affreschi del Pinturicchio nella libreria della cattedrale di Siena.

Sono di età incerta, ma vicini al soggetto:

i) un affresco nel palazzo Piccolomini a Pienza;

k) un busto marmoreo nell'appartamento Borgia al Vaticano.

L'immagine di Pio II, quale si ha nella medaglia del Guazzalotti, si distingue per l'evidenza e la naturalezza che presentano anche altre opere del medesimo artista. Si vedano le medaglie di Niccolò V, di Callisto III, di Sisto IV, di Alfonso d'Aragona, duca di Calabria,<sup>2</sup> in cui le teste dei personaggi rappresentati sono piene di vita e di personalità, sicché ci pare (io, almeno, provo questa impressione) di riconoscere degli uomini che abbiamo già veduti, e non ricordiamo quando né dove. Il Guazzalotti ritrasse Pio II di profilo, a capo scoperto, con un ricco piviale indosso. La testa nuda, salvo una piccola corona di capelli sulle tempie e sull'occipite ed un ciuffetto di capelli alla fronte, è piuttosto grande, sorretta da un collo corto, proprio come si conviene ad un uomo di mediocre statura. I lineamenti son netti e ben determinati, malgrado l'adipe floscio che ingrossa la gola, rende cascanti le guancie e conferisce alla figura un'espressione singolare di deperimento. Ma la fronte corrugata, la guardatura, le labbra strette rianimano quel volto avvizzito; par quasi che l'anima voglia reagire

contro l'infacciamento della materia, non senza che una certa bonarietà temperi l'atteggiamento severo, il cipiglio della fisionomia.

La medaglia del Guazzalotti concorda perfettamente con la descrizione del Campano. Due circostanze poi militano a far credere che al tipo reale risponda l'immagine di Andrea. In primo luogo v'è un epigramma del medesimo Campano che loda l'artista di Prato, il quale ritraeva Pio II nel metallo con tal magistero da farlo quasi parlante:

« *Aere Pium, Andrea, celas pratensis et auro*<sup>2</sup>  
*Vivo ut credatur vivus in aere loqui,* » ecc.<sup>3</sup>

Questo epigramma, ispirato com'è senza dubbio da una tendenza enfaticamente encomiastica, non avrebbe da solo troppo valore per chiunque sappia come i quattrocentisti fossero proclivi ad allargar la mano nella

<sup>1</sup> FRIEDLAENDER, op. cit.

<sup>2</sup> Non si sa che il Guazzalotti od altri gettasse una medaglia d'oro in onore di Pio II, se non per la testimonianza del Campano, da me citata.

<sup>3</sup> CAMPANO, *Epistolae et poemata*, Lipsiae, 1707, IV, 17.



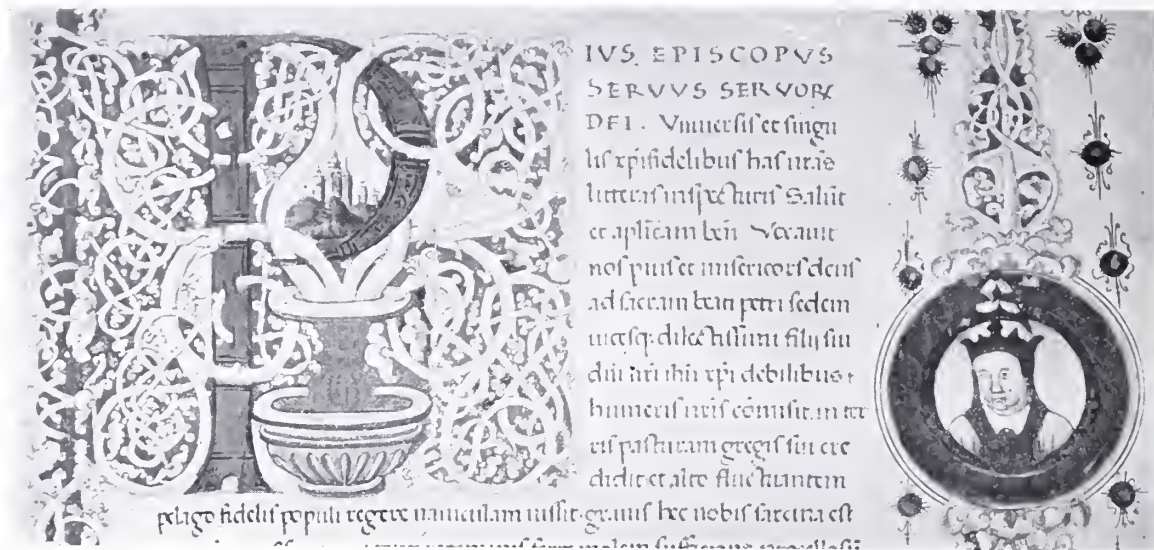


Francesco di Giorgio Martini: Pio II impone il cappello cardinalizio al nipote Francesco Todeschini-Piccolomini  
 Tavola di Gabella della repubblica di Siena - Siena, R. Archivio di Stato  
 (Fotografia Lombardi)



lode come nel biasimo. Che questa volta però ci troviamo di fronte alla verità, deve persuaderci un altro

dentissimi di affinità, anzi di derivazione, rispetto alla medaglia del Guazzalotti. La corrispondenza non po-



Miniatura del codice I, VIII, 285 della biblioteca Chigi in Roma

fatto. In quel palazzo di Pienza, dove tutto ci parla ancora del suo fondatore, si osserva affrescato sopra una porta un ritratto di lui, che presenta caratteri evi-

rebbe essere più completa, sia che si consideri l'insieme, sia che si abbia riguardo ai particolari intrinseci ed estrinseci. Non è inopportuno notare che nell'affresco e nella medaglia si legge la medesima iscrizione: ENAEAS (*sic*). PIVS. SENENSIS. PAPA. SECVNDVS. Persino la grafia errata *Enaeas* per *Aeneas* è comune. Lo stile della decorazione arieggia il Cinquecento incipiente; quindi è a concludere che si tratta di una derivazione dell'affresco dalla medaglia. Se il pittore di quello prese norma da questa nel ritrarre Pio II, è chiaro che tanto egli quanto i committenti — parenti prossimi del papa — ritenevano somigliante l'opera di Andrea. Essa è dunque da ritenersi in certo modo come la pietra di paragone alla quale si debbono saggiare le altre immagini di Pio II, contemporanee o di poco posteriori, per stabilire se e quali si possano considerare come ritratti.

Difficile, anzi impossibile, mi pare trovare una qualunque connessione tra la medaglia del Guazzalotti, le tavolette senesi e le miniature senesi, chigiane e corsiniane. Nè con la descrizione del Campano nè con l'opera dell'artista pratese ha che fare la miniatura del codice corsiniano, rappresentazione puramente ideale. La testa di Pio II miniata nel codice chigiano presenta invece qualche rapporto con



Monumento sepolcrale di Pio II  
Roma, Chiesa di Sant'Andrea della Valle  
(Fotografia Alinari)



la realtà, quale credetti di poterla stabilire. Delle due tavolette, piuttosto mediocre è quella di Biccherna, attribuita a Giovanni di Paolo,<sup>1</sup> in cui è dipinta l'incoronazione di Pio II. La rappresentazione è concepita elementarmente assai; di studio dell'ambiente neppur

leggi della simmetria non tacciano completamente. Questa tavoletta è attribuita ad uno dei più illustri rappresentanti dell'arte senese durante il Rinascimento, meglio conosciuto però come architetto e come ingegnere che come pittore, Francesco di Giorgio Martini.<sup>1</sup>



Affresco nel palazzo Piccolomini a Pienza  
(Fotografia Lombardi)

si può discorrere; le figure del papa e degli otto cardinali, due dei quali gli pongono la tiara sulla fronte e gli altri lo fiancheggiavano, sono campate in aria e paiono tutte uscite dal medesimo stampo, con quella fisionomia dall'espressione infantile stereotipata, alquanto più giovanile e spianata in quelle a sinistra, alquanto più accigliata e senile in quelle a destra del riguardante. Miglior lavoro è la tavoletta di Gabella, giuntaci un po' deteriorata, ov'è dipinto il pontefice che impone il cappello cardinalizio al nipote Francesco Todeschini-Piccolomini. Qui le figure non riposano nel vuoto, ma son situate in una sala col soffitto a cassettoni, con le pareti decorate da un fregio a soggetti mitologici — un vero ambiente del Rinascimento — ove sono aggruppate con una certa varietà, sebbene le

Lavoro non volgare è la miniatura del codice senese, ove il Pontefice è rappresentato sedente nel trono in atto di benedire, mentre davanti gli stanno genuflessi Antonio Piccolomini, arcivescovo di Siena, ed un personaggio ignoto.<sup>2</sup> Ma se queste figure di Pio II, dalla testa grossa e dalla mediocre statura, non contraddicono alla descrizione del Campano, nessuna può dirsi somigliante alla medaglia del Guazzalotti, e neppure hanno alcun punto di contatto preciso tra loro. Solamente si può ammettere — meno che per la miniatura corsiniana, affatto fantastica — che siamo davanti a concezioni ispirate più o meno lontanamente dalla realtà.

Se esaminiamo l'immagine di Pio II negli affreschi del Pinturicchio, ci si presenta una concezione ideale che ha molteplici manifestazioni. Il giovane cavaliere robusto, quasi tarchiato, che mostra allo spettatore la faccia disinvolta, anzi un tantino cinica (affresco I),

<sup>1</sup> LISINI, op. cit. Non apparisce se il Lisini intenda alludere a Giovanni di Paolo di Grazia dal Poggio Malavolti (vedi su questo artista, MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, 1854-56, vol. I, pag. 48; vol. II, pag. 241, 301, 340, 389; BORGHESI e BANCHI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, 1898, pag. 135, 182, 233).

<sup>1</sup> LISINI, op. cit.

<sup>2</sup> Forse il canonico autore della compilazione.





Busto di Pio II nell'appartamento Borgia in Vaticano

proprio conveniente del resto a chi scrisse la *Storia dei due amanti* e, peggio ancora, una certa epistola,<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Scritta da Enea Silvio nell'età giovanile a suo padre, per indurlo ad accogliere un bastardo partoritogli a Strasburgo da una certa Elisabetta, bretone (AENEAE SYLVII PICOLOMINI, *Opera. Epistolae*, Basileae, 1551, pag. 510 e seg.).

non è l'efebo aggraziato, di tipo quasi raffaellesco, che parla al re di Scozia (affresco II); nè questi rassomiglia al poeta laureato dell'affresco III, o all'ambasciatore imperiale dell'affresco IV, i quali a lor volta nulla hanno a che fare tra loro. Nè considerando gli altri affreschi in cui Enea Silvio ci appare successivamente vescovo, cardinale e pontefice, giungiamo a conclusione diversa. Debbo però notare che nell'affresco VI, rappresentante la promozione del Piccolomini al cardinalato, si potrebbe forse riconoscere una fisionomia suscettibile di trasformarsi, col sopraggiungere degli anni e dell'adipe, in quella espressa nella medaglia-ritratto del Guazzalotti.

Nel busto dell'appartamento Borgia al Vaticano, Pio II è rappresentato col triregno sulla fronte ed il piviale in dosso. Lo stile di quest'opera fa pensare ai marmorari romani del secolo XV entrante, più specialmente a Paolo di Mariano, che fu appunto scultore preferito di Pio II.<sup>1</sup> Non è ora il momento di approfondire e tentar di risolvere una siffatta questione, ma non si può a meno di rilevare le caratteristiche di quest'opera d'arte, in cui finezze singolari contrastano con rozzezze ed inesprienze non lievi, proprio come s'incontrano nei lavori del marmorario romano e della sua scuola, cui ci richiamano la testa grossa, il mento e le guance troppo rasate, la pupilla incavata e l'iride segnata con un punto del busto vaticano.<sup>2</sup> Che l'artista abbia voluto ritrarre Pio II e non alcun altro pontefice, è attestato dall'iscrizione, evidentemente sincrona, a giudicar dalla forma dei suoi caratteri. Ch'egli volesse riprodurre così in generale il tipo morale e fisico del personaggio rappresentato, quale risulta dalla descrizione del Campano e dalla medaglia del Guazzalotti, mi par sicuro. Quella ampia faccia è accigliata, eppure l'impressione che suscita in noi è quella di trovarci davanti ad uno spirito bonario, la cui « severitas » è « facilitate condita », per dirla col Platina. Quella testa

grande e ben piantata sul collo corto, nella rilasiatezza delle guance e nell'adipe floscio della gola accusa lo

<sup>1</sup> Vedi MÜNTZ, *Les arts à la cour des papes pendant le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle*, vol. I (Paris, 1878), pag. 244 e segg.; LEONARDI, *Paolo di Mariano marmoraro*, nell'*Arte*, 1900, fasc. I e seg.

<sup>2</sup> Cfr. in proposito LEONARDI, op. cit.



scadimento fisico. La verità tipica non manca dunque al busto vaticano; ma di somiglianza colla medaglia del Guazzalotti non si può parlare. Non si tratta quindi di un vero e proprio ritratto.

Il sepolcro di Pio II fu trasportato dalla basilica di San Pietro nella chiesa di Sant'Andrea della Valle a cura del cardinale Alessandro Peretti, parente di Sisto V. In questo, che al Gregorovius parve « un mostro architettonico », tale che « sarebbe difficile di trovare un monumento più pedantesco », <sup>1</sup> la figura del pontefice appare tre volte; giacente sul sarcofago nella solenne compostezza della morte; nel rilievo superiore, ove San Pietro lo presenta alla Madonna; nel rilievo inferiore, che lo esprime in atto di ricevere la reliquia di Sant'Andrea apostolo.

Il Vasari dice nella vita di Paolo romano che Pio II, al pari di Pio III, fu ritratto di naturale nella sua sepoltura. <sup>2</sup> Ma quando si pensi che il biografo aretino, dopo avere attribuito il sepolcro del più insigne Piccolomini a Pasquino di Montepulciano ed a Bernardo Ciuffagni, <sup>3</sup> lo ascrive poi a Niccolò della Guardia ed a Pietro Paolo da Todi, <sup>4</sup> senza mostrare alcuna in tenzione di rettificata, si ha il diritto di sospettare che la testimonianza di chi procedè tanto leggermente in una questione importante, sia rispetto alla somiglianza della statua giacente di Pio II (questione secondaria) una specie di luogo comune, piuttosto che una notizia fondata e veridica. A me sembra sicuro che la testa del Piccolomini, quale si ha nella figura del sarcofago e nel rilievo superiore, non abbia nulla di comune con la creazione tanto espressiva e caratteristica del Guazzalotti; qualche rapporto potrei, forse, ammettere che esista tra questa e la figura del rilievo inferiore.

Riassumendo, delle immagini di Pio II contemporanee o di poco posteriori sono da considerare come ritratto vero e proprio quelle contenute nella



Busto di Pio II nell'appartamento Borgia in Vaticano

medaglia del Guazzalotti e nell'affresco del palazzo di Pienza, che ne deriva. Tutte le altre sono concezioni più o meno lontane dalla realtà ed indipendenti le une dalle altre.

Chiuderò queste ricerche, le quali mi hanno condotto a risultati in parte negativi, ricordando le immagini di Pio II posteriori agli affreschi del Pinturicchio, dalle due medaglie del Paladino, <sup>1</sup> dalla statua scolpita da Domenico di Filippo Cafaggi da Firenze per il Duomo di Siena nel 1593, <sup>2</sup> e dalle tele dell'aula capitolare presso il Duomo di Siena, del palazzo di Pienza e dell'Archivio della Consorteria Piccolomini in Siena, al medaglione della Basilica romana di San Paolo fuori le mura

<sup>1</sup> GREGOROVIVS, *Le tombe dei papi*. Prima traduzione italiana, rivista ed accresciuta dall'autore, Roma, 1878, pag. 98.

<sup>2</sup> VASARI, *Opere*, edizione Sansoni, t. II, pag. 649.

<sup>3</sup> *Ib.*, pag. 462.

<sup>4</sup> *Ib.*, pag. 649. Il Milanese (note a questa edizione, t. II, pagina 462) crede che il Vasari s'inganni la prima come la seconda volta.

<sup>1</sup> ARMAND, *op. cit.*, t. I, pag. 296-297.

<sup>2</sup> LANDI, *Racconto di pitture, sculture e architetture che si trovano nel duomo di Siena*. Ms. nella Biblioteca comunale di Siena, c. II, 30, pag. 114-116.

ed alla statua di Giovanni Duprè in Sant'Agostino a Siena. L'eccelsa fama dello scultore mi induce a soffermarmi su quest'ultima opera, sebbene, al pari delle altre ora enumerate, non abbia importanza alcuna dal lato iconografico. Per chi la consideri dal lato artistico, valga la parola dello stesso Duprè. « Posi mano al *Pio II* », scrive nei suoi ricordi, « e con la testa invasata dalle critiche degli accademici; dagli elogi dei naturalisti, dallo sdegno di alcuno, a cui dispiacque il soggetto, e più di tutto dalla singolarità rispettivamente ai miei studi di questo lavoro, cominciai di malanimo e tentai (cosa strana) conciliarmi l'approvazione degli accademici, copiando il vero con timidità, laddove bisognava arditezza e fedeltà: arditezza nell'accettare francamente l'incartocciato partito del manto pontificale, fedeltà nel ritrarlo. Sicchè io feci una cosa slavata e non contentai nè gli uni nè gli altri, e molto meno me stesso. Ho voluto accennare questo, perchè i giovani si guardino bene dal lasciarsi sviare dal retto cammino, che è questo: esprimere con forma appropriata il soggetto, imitando la sua natura; verità nel carattere, nel movimento e nei particolari; e tanto più stare attaccati e fedeli alla natura quanto più il soggetto è storico e naturale, vale a dire ritratto. In questo caso (ed era appunto il mio del *Pio II*) bisogna essere naturalisti: evitando, s'intende, le minuzie che non aggiungono nulla alla bellezza dell'insieme e alla verità del carattere ». <sup>1</sup> Aurette parole, che si dovranno tener presenti, quando Siena, cancellando per sempre « l'accusa dell'ingratitudine verso uno dei suoi più grandi, forse il più grande dei suoi cittadini », ergerà « sopra una delle sue meravigliose piazze l'immagine marmorea di Enea Silvio »; monumento ben meritato, mi sia lecito dirlo, non meno dal pontefice che dal « gentiluomo senese, il quale con la sua esuberante genialità, con la sua facondia, con la sua grazia conquistò tutto il mondo civile, portando fino agli ultimi confini di esso il nome della sua città ». <sup>2</sup>

Roma.

PAOLO PICCOLOMINI.

**Notizie su Tommaso da Modena.** — In una delle recenti *torname* della Deputazione di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi abbiamo presentata una monografia intorno a Tommaso da Modena. Poichè gli atti e le memorie non hanno, purtroppo, talvolta quella diffusione che meriterebbero, ci è parso opportuno, a far conoscere l'esito delle nostre fortunate ricerche, dare un breve sunto della nostra comunicazione su questa rivista.

<sup>1</sup> DUPRÉ, *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici*. Firenze, 1879, pag. 146.

<sup>2</sup> ZDEKAUER, *Lo studio di Siena nel Rinascimento*. Milano, 1894, pag. 79.

Tralasciando di ricordare la vecchia e ormai del tutto abbandonata opinione che toglie all'Italia il merito di aver dato i natali a Tommaso da Modena, possiamo dire che intorno al suo nome si dibattono ora due questioni: se cioè egli debba ritenersi di nascita trevigiano o modenese. Per primo il Federici (*Memorie trevigiane*, I, 20, 76, 186) volle considerare il nostro pittore come appartenente alla famiglia trevigiana « de Mutina », così chiamata dal suo luogo di origine, e pensò di identificarlo senz'altro con un Tommaso figlio di un Buzzacarino de Mutina, a cui nel 1315 fu conferita la cittadinanza trevigiana.

Il nome del padre del nostro pittore fu veramente Barisino, come può leggersi nella scritta di un celebre quadro di Tommaso riprodotto nel bel lavoro di J. von Schlosser: *T. da Modena*, Wien, 1898; e non è chi non veda quanto difficile sia spiegare il passaggio di Buzzacarino a Barisino. Per questa e per altre ragioni l'opinione del Federici non poté appagare del tutto gli studiosi, i quali dovettero tuttavia accontentarsene, nella mancanza di documenti, che togliessero di mezzo la questione.

Nell'archivio notarile di Modena, e precisamente nella preziosa serie dei « Memoriali » stavan nascosti i desiderati documenti, che uno di noi rinvenne seguendo le tracce del nome Barisino. Barisino Barisini si chiamò infatti il padre di Tommaso e fu pittore egli stesso. Il 23 aprile 1317 in Modena, Giovanna e Tolomeo, figli di Albertino Barisini vendono « unam peciam terrae positam in terra Navexellarum » al fratello Barisino (*Mem.*, 1317, n. 197). E questa è la prima notizia che siamo riusciti a trovare intorno al padre del nostro pittore. Aggiungeremo che Barisino era figlio di una Bartolomea Hengheze (*Mem.*, 1319, II, n. 1444) e che ci compare la prima volta coll'appellativo di « pictor » in un documento dell'11 agosto 1326 (*Mem.*, 1326) per il quale Pietro Aguzzoli e Guido Bassoli promettono a Barisino che Oddone Pellegrini ratificherà ed approverà entro un mese la vendita di una pezza di terra posta in villa Freto di San Pancrazio. Per gli anni 1329, 1330, 1339, 1340-43 esistono documenti che abbiamo pubblicati altrove, provanti che Barisino era ancora in vita e prendeva parte attiva agli affari di famiglia. Il 24 febbraio 1344 egli era già morto, come appare da un atto in cui troviamo ricordo di due suoi figli, Benedetto e Tommaso (*Mem.*, 1344, II, 1405). Ecco qui dunque la prima notizia documentata di Tommaso da Modena, il quale d'ora innanzi si lascerà seguire sui nostri Memoriali appagando finalmente un poco l'avida curiosità degli studiosi. Del 16 marzo 1349 è un documento assai importante: « Thomas adultus, filius qd. magistri barisini, pictor civis Mutine, cinquantinae S. Heufemie » col consenso del suo curatore Giovanni da Villanova vende a Jacopino Conti la metà di una pezza di terra posta in Campogalliano. Impariamo di più che detto Tommaso era « minore » di venticinque



anni « et maior quindecim. » Sicchè basterebbe l'autorità di questo documento per circoscrivere entro l'ambito di dieci anni la nascita in Modena (e di ciò nessuno vorrà ora più dubitare) di Tommaso: dal 1324 al 1334 (*Mem.*, 1349, II, n. 1415). Ma abbiamo altre notizie non meno preziose. Il 18 giugno 1366 « Betha de Otanis » vende una pezza di terra in villa Freto al nostro Tommaso (*Mem.*, 1366, I, n. 437) e per esser brevi ricorderemo che un fratello e due sorelle ebbe Tommaso di Modena: Benedetto, che sposò una Agnese Minoti, e Ricabona e Caterina, moglie di Pietro Bagnoli. Il 1391 il nostro pittore era già morto. Un atto del 22 marzo di tale anno ricorda un Bonifacio figlio del fu Tommaso de Barixinis.

Noi ci siamo proposti di offrire agli studiosi per mezzo di questa nostra comunicazioncella soltanto alcune delle parecchie rilevanti notizie, che abbiamo scoperte intorno a cotesto pittor modenese, il quale, per aver lasciato in Italia e oltr'Alpe monumenti davvero nobilissimi e singolari della sua attività e della sua eccellenza, s'è procacciata, può dirsi, una meritata celebrità. Altri non pochi interessanti documenti, che permettono di seguire d'avvicino i casi e le vicende di Tommaso, di conoscere i suoi parenti e la sua discendenza non ignara dell'arte della pittura e di rinchiudere forse entro limiti più ristretti le date della sua nascita e della sua morte, sono stati da noi prodotti per disteso nella nostra monografia, alla quale speriamo non vorrà mancare il favore di coloro, cui stanno a cuore le questioni e gli studi dell'arte in Italia.

G. BERTONI - E. P. VICINI.

**La chiesa di Santa Maria della Vittoria presso Scurcola e gli scavi eseguiti per cura del Ministero della pubblica istruzione.** — Grandioso, vario, pittoresco è il panorama che si distende dalle falde del Velino al prosciugato lago Fucino, allietato da città e paeselli carezzati un tempo dall'onda indescrivibilmente fantasiosa del lago che quasi gemma pareva innestata nel cerchio di ridenti colline.

Le mura ciclopiche di Luco, rivestite del lichene multicolore, erano infrante dall'onda spumosa, e la chiesa di Santa Maria delle Grazie, che si erge silente sul declivio del monte ed entro la cerchia delle antiche mura, pare evocare il tempo in cui si riverberava nelle acque limpide del lago sparito.

Archippe, Marruvio, Venere, Albe, Plestinia, Frisilia, Milonia, ecc., (centri importanti della Marsica), avevano piazze, strade, sontuosi edifici, monumenti civili e religiosi di quella civiltà compenetrata, dopo lotte gloriose, dalla invadente dominazione romana.

La valle ubertosa della Marsica risuona tuttavia del grido di eroi famosi; splendente di coraggio e magnanimità è la figura di Q. Poppedio Silone che, votato alla religione della libertà e della patria, cercò indarno di scuotere il giogo della romana dominazione.

Visitando Albe la mente subito ricorre alla rocca ciclopica ove l'infelice Perseo inutilmente rievocò la patria, la libertà perduta e, disperato, si tolse la vita.

Chi fosse vago di riandare le vicende e le gesta gloriose dei Marsi, legga il Corsignani, il Febonio, il Colantoni, ecc. Una lacuna troverà senza dubbio nella storia artistica di questa ridente parte dell'Abruzzo aquilano, e ciò per difetto di chi non ebbe forse tempo o cura d'illustrarla; e se l'opera del Bindì pose in evidenza alcuni monumenti è ben lungi però dal presentare un lavoro artisticamente completo sul riguardo. La Marsica, ripeto, offre argomento a particolari studi e, fra gli altri, a uno speciale sulle porte di edifici sacri, contraddistinte dalle altre abruzzesi per una serie non interrotta di tentativi che, dallo stile bizantino, vanno sino al gotico influenzato dalla Rinascenza.

\* \* \*

Un monumento storicamente ed artisticamente importante è la chiesa abbaziale di *Santa Maria della Vittoria* di cui i recenti scavi aggiunsero nuovi elementi fin'ora sconosciuti.

Questa insigne abbazia che ebbe vita breve pari alla gloria del suo fondatore, fu edificata di travertino con gli avanzi tolti all'antica Alba Fucense, sulla sinistra dell'Imele,<sup>1</sup> ad un chilometro da Scurcola.



Dettagli architettonici

<sup>1</sup> Piccolo fiume che partendo da Tagliacozzo, lascia a sinistra l'abbazia di Santa Maria della Vittoria e prosegue il suo corso col nome di Salto fino alla confluenza del Velino.

I suoi imponenti ruderi sono lì ad attestare il trionfo avventuroso di Carlo d'Angiò sull'infelice Corradino.



Capitello del portale

chiara e precisa dell'orientazione e forma, prima che fossero intrapresi gli scavi per cura del Ministero dell'istruzione pubblica,<sup>1</sup> non avendosi della medesima che solo notizie storiche e qualche avanzo disseminato di mezze colonne, di portali e via dicendo.



Nervatura di volta a crociera

Gli avanzi dell'abbazia propriamente detta mostrano, col raffronto delle abbazie di Fossanova e di Casamari,

Dagli scavi eseguiti nell'ottobre 1900, si rilevò che la chiesa di Santa Maria della Vittoria era a croce



Scurcola, Chiesa di Santa Maria della Vittoria  
Porta laterale



Serraglia di arco

la funzione dei rispettivi ambienti. Però della chiesa di Santa Maria della Vittoria non si ebbe una idea

<sup>1</sup> Dovuti all'iniziativa del com. Giulio De Angelis che benevolmente affidò l'incarico all'architetto Guidi e a me.

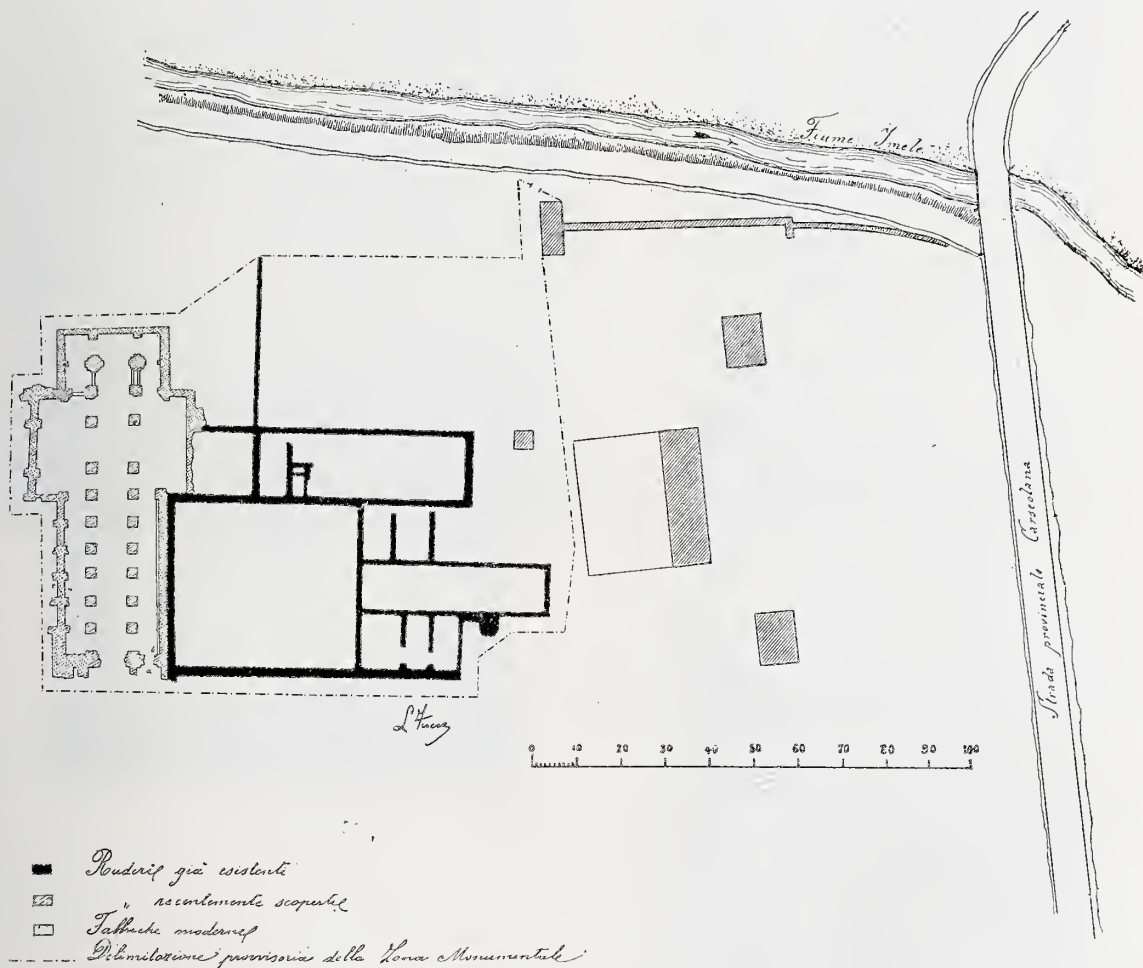


latina, con tre navi, di stile monastico, con impronta gotica e parca d'intagli nelle decorazioni. Un lavoro di raffronto delle suindicate chiesa e abbazia con quelle di Fossanova, dimostrò inoltre l'affinità di concetto nei due monumenti progettati da architetti cistercensi i quali modellavano costantemente le loro abbazie sopra un medesimo tipo, scegliendo a preferenza valli, luoghi solitari ed incolti, in prossimità di acque correnti.

L'abbazia di Fossanova fu eretta nel 1208, quella di Santa Maria della Vittoria nel 1274; la prima, di

ha riscontro negli Abruzzi con le abbazie della scuola di Fossanova, i primi sono improntati però a tradizioni locali le quali producono una scultura ed un'architettura propria di fisionomia ed originale di forma.

Un ricordo solo di architettura della scuola di Fossanova è in una porta<sup>1</sup> della chiesa di Santa Maria della Vittoria in Scurcola (vedi pag. 202), ricostruita con i materiali tolti alla vecchia abbazia della Vittoria, di un disegno del tutto francese del xiv secolo, non avente relazione alcuna con l'architettura della chiesa



Pianta della chiesa abbaziale di Santa Maria della Vittoria presso Scurcola

puro stile abbaziale, formò il prototipo delle abbazie costrutte in Italia, sul quale si modellarono in seguito le altre abbazie cistercensi, come a dire quelle di Casamari e di Santa Maria della Vittoria, risentendo però quest'ultima l'influsso del tempo e dell'ambiente in cui fu costruita, e che la contraddistinsero per un'impronta affatto locale di decorazione architettonica.

L'architettura di questo monumento infatti è un innesto di quella dei principi angioini di Napoli e dell'altra delle abbazie cistercensi. L'architettura di alcuni monumenti napoletani, costrutti da Carlo I e II d'Angiò,

ove fu collocata. Indubbiamente detta porta fu ivi portata dall'antica abbazia, come pure una Vergine col Figlio in trono<sup>2</sup> (vedi pag. 204), che si venera nella chiesa di Santa Maria della Vittoria in Scurcola, statua che ricorda una Vergine col Figlio in trono in mezzo a figure diverse, nel duomo di Gurh (Carinzia).

Un'impronta invece affatto locale di decorazione è

<sup>1</sup> Documento non sufficiente a dimostrare, come si vedrà in seguito, l'influenza della scuola francese-borgognona.

<sup>2</sup> Santo simulacro fatto venire di Palestina (?) da San Luigi re di Francia e fratello di Carlo d'Angiò.

nei capitelli del portale,<sup>1</sup> le cui foglie sono ben lungi dal rammentare quelle della porta di Scurcola e delle



La Vergine col Bambino - Scultura del sec. XIV  
Scurcola, Chiesa di Santa Maria della Vittoria

abbazie di Fossanova-Casamari, come pure un'impronta locale di decorazione è nella porta della chiesa

<sup>1</sup> Hanno alquanto relazione con quelli della chiesa di San Flaviano in Montefiascone.

I capitelli di stile gotico furono vari di forme; quelli che decorarono il gruppo di colonne nei pilastri polistili risultarono di due

di Santa Lucia in Magliano dei Marsi, costruita altresì coi materiali tolti dall'antica abbazia della Vittoria. La porta suddetta e la sovrastante rosa, indubbiamente fecero parte dell'abbazia cistercense.

Perciò l'opinione dell'Enlart<sup>1</sup> sull'influenza francese nell'architettura italiana dei cistercensi si deve, in questo caso, accogliere con un certo riserbo, sol considerando che il materiale artistico rinvenuto nei recenti scavi della chiesa di Santa Maria della Vittoria palesa nel monumento una decorazione architettonica del tutto locale.

Da quanto si è venuto dicendo ne consegue che la chiesa di Santa Maria della Vittoria, in quanto alla disposizione generale è un fac simile di quelle di Fossanova e di Casamari, in quanto alla decorazione architettonica è un innesto delle chiese napoletane, pugliesi ed abruzzesi e di quelle della scuola di Fossanova. Di guisa che nei disegni di ricostruzione di questo monumento si sono tenute presenti le suindicate considerazioni, ponendo inoltre il campanile sul



Nervatura di arco

dinanzi della facciata, posizione indicata da un'avanzata platea di fabbrica esistente a destra della medesima, a somiglianza cioè delle chiese di San Martino e di Lucera.<sup>2</sup>

Un primo esempio, a dir vero, di campanile posto sul fronte di chiese cistercensi, ci vien dato dalla chiesa di San Martino presso Viterbo che tuttavia conserva

piani di foglie che a mo' di grossi *caulicoli* sporgessero con finale grosso o rotondo o con un fiore o con una testa bizzarramente combinata, non usata però quest'ultima al di là del XIII secolo. Di capitelli a due piani di foglie, mostranti in avanti le estremità, se ne vedono specialmente a Fossanova, a Casamari, a San Galgano ove l'influsso della scuola borgognona è chiaramente palese; ma allorché il genio italiano tenne a bada l'imitazione, nuova luce di rara bellezza rifuse in quelle composizioni assurde ad espressione schiettamente nazionale.

<sup>1</sup> Si legga a tal riguardo: L. FIOCCA: E. ENLART, *Les origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, in *Rivista abruzzese*, fascicolo XI, anno 1901.

<sup>2</sup> Vedi E. ENLART, op. cit., pag. 197.





Zoccolo d'imposta delle colonne del portale  
(Vedi nella pianta la lettera a)

la *torretta* o piccolo campanile eretto dai Cistercensi per dare dei segni durante le salmodie. Questa prima apparizione di campanile propriamente detto trova, a mio credere, spiegazione nel fatto che la piccola torretta costruita sull'apice dell'arcata, sopra il centro cioè della croce, non era staticamente in grado di funzionare da vero e proprio campanile.

\* \* \*

Tornando alla chiesa di Santa Maria della Vittoria, dopo i recenti scavi si rilevarono le seguenti caratteristiche:

1° La linea mediana della nave longitudinale non coincide col mezzo dell'altare maggiore.

2° Il presbiterio ha una lieve inclinazione a sinistra, seguendo cioè l'allegoria del crocefisso che reclina il capo sulla spalla sinistra.

3° La nave trasversa, inclinata su quella longitudinale, ha una lieve deviazione da sud-est a nord-ovest, a somiglianza cioè della chiesa abbaziale di Chiaravalle milanese.

4° Le braccia della nave trasversa disuguali ed irregolari negli angoli e nei lati.

5° I piloni delle navi longitudinale e trasversa siti a distanze disuguali.

6° Il fronte della chiesa volto all'occidente.

Le irregolarità sopra indicate sono caratteristiche dello stile monastico il quale impronta non poche chiese d'Italia, non escluse quelle abruzzesi e pugliesi, come ad esempio la chiesa sita ai piedi del castello di Celano nella quale si ravvisa la porta d'ingresso posta non nel mezzo della facciata, la rosa non rispondente verticalmente al mezzo della porta, l'altare maggiore spostato dalla linea mediana della nave. Tali irregolarità in pianta ed in alzati non turbavano l'effetto scenografico dell'insieme costruttivo di sì pregevoli monumenti.

La libertà e la trascuranza ai precetti di simmetria e di euitmia è dovuta quindi al carattere e allo spirito più libero di quegli antichi architetti i quali, alieni dall'uniformità, si compiacquero forse dell'anormalità per esprimere le loro concezioni misteriose e possenti.

LORENZO FIOCCA.

#### A proposito della origine tedesca di Pietro Alamanni.

— Il comm. Carlo Lozzi, in un articolo inserito ne *L'Arte* del maggio-giugno del 1902, rimettendosi al parere illuminato di valenti conoscitori che assegnarono, con tutta certezza, a Pietro Alamanni una predella d'altare eseguita sotto il pontificato di Sisto IV per i francescani di Monterubbiano e firmata « *Petrus Aln' de Ghoetbei* » ne dedusse, seguendo il parere del prof. Giulio Cantalamessa, che il pittore avesse italianizzato l'appellativo *alamannus* con cui era conosciuto, facendone di poi il proprio cognome.

L'ipotesi naturalissima, confortata dalla mancanza di un casato consimile a quello assunto dal pittore tanto negli atti pubblici, quanto nelle cronache di Ascoli, credo debba comunemente accettarsi.

Riguardando i miei appunti, tratti dai libri dell'Archivio Priorale di Macerata, mi è occorso di rileggere due note di pagamento fatte nei primi mesi del pontificato di Sisto IV (9 ag. 1471, 12 ag. 1484) a un « *Magistro petro todesco* » per la pittura delle armi del legato.

La prima nota, nel volume 173 dei *Camarlenghi*, è posta fra le spese di agosto e settembre 1471; la seconda, intestata con leggera variante: « *Mag.ro petro teotonico... pro integra solutione armorum pictorum* », è del 14 novembre dello stesso anno.

Che questo Pietro *todesco* o *teotonico* sia tutt'uno con Pietro Alamanni, non mi pare vi possa essere dubbio. Però che il pittore girovagasse per le Marche e giungesse a Macerata con quella sola abilità di colorire gli stemmi, sembra poco probabile. Preferisco credere che sin dal 1471 egli fosse sufficientemente abile nel ritrarre la figura e nel comporre quadri, sia che stesse sotto la direzione del Crivelli, sia che altri-

menti avesse già appresa l'arte. Comunque, è desiderabile che prima e dopo detto anno 1471 si ricerchi meglio negli archivi dei nostri paesi, nella fiducia vi si abbia a leggere di opere d'importanza commesse a un Pietro tedesco, il quale, se non fu identificato in addietro, oggi sappiamo benissimo chi sia.

Non è improbabile che l'Alamanni tornasse a dipingere a Macerata. Nel volume 48 delle *Riformanze* del succitato Archivio Priorale, trovo che nel giorno 12 marzo 1494 fu votato con 32 fave bianche contro una nera: «...quod *Mo Petro pictori pro finali solutione et integra mercede logiae palatii magni per ipsum tempore episcopi nolani depictae M. P. dentur et solvantur duos florenos et duas salmas grani aut praelium grani secundum conventionem factam per Comites Julianum et Marinum Jacobi de Francisco cum ipso Mo Petro: qui teneatur facere quietationem*». Altro pagamento a un « *Mo Petro pictori* » trovo pure annotato, fra le spese straordinarie dell'aprile e maggio 1495, per la pittura di alcune armi.

Come vedesi, adesso il pittore è sempre nominato col solo nome, senz'altro appellativo che meglio lo designi o ne indichi l'origine; onde non si ha assoluta certezza che debba trattarsi dell'Alamanni. Qualcuno infatti aveva già sospettato più volentieri che detta loggia del Palazzo grande fosse decorata da Pietro Perugino. Ma ciò sarebbe probabile se la presenza del suo discepolo Giovanni Spagna si trovasse notata pure in quell'anno 1494, come si trova circa tre lustri dopo, nel 15 novembre 1509, in cui leggo che ebbe un parziale pagamento per le solite armi del legato dipinte « *in facie palatii magni* » e « *apud portam S. Salvatoris* ». Sarebbe stata ben naturale la presenza del maestro contemporaneamente a quella del discepolo.

Pertanto, finchè non risulti in modo preciso che il Vannucci abbia operato a Macerata, varrà meglio l'opinione a favore dell'Alamanni, il quale così non una, ma due o tre volte, sarebbe passato per Macerata, trovandovi buona accoglienza e lavoro.

CARLO ASTOLFI.

## NOTIZIE VARIE.

### NOTIZIE DI FRANCIA.

**Nuove sculture italiane al Louvre.** — Non ho oggi da segnalare alcun acquisto importante nelle sezioni italiane del reparto delle pitture e disegni o di quello degli oggetti d'arte al Louvre, ma non è così per il reparto della scultura.

Per una strana coincidenza due opere di prim'ordine sono entrate quasi al tempo stesso nel nostro grande museo nazionale. L'una era da molto tempo celebre ed è stata riprodotta negli studi che le hanno dedicato il Müntz, il Bode, il Courajod, ecc. Da una decina d'anni era stata legata al Louvre, con una Madonna di Quentin Metsys, dal suo proprietario Mr. Rattier, ma con godimento a favore del fratello del testatore, morto recentemente. Rappresenta in basso rilievo il busto di Scipione col casco, volto di profilo a destra, ed è stato attribuito da alcuni a Leonardo da Vinci e da altri al Verrocchio; probabilmente non è opera nè dell'uno, nè dell'altro di questi maestri. Se questa scultura, benchè inaccessibile al pubblico e nascosta in un gabinetto d'amatore, poi in un castello di Borgogna, era celebre, l'altra era quasi sconosciuta, sebbene esposta in una chiesa dove si poteva andare a vederla senza grande difficoltà. Il signor Courajod e poi il Gonse l'avevan tuttavia segnalata nelle loro opere; essa rappresenta in basso ed in alto rilievo

la Vergine col Bambino, circondati da angeli, e si trovava nella chiesetta di Auvillers (Oise) a cui l'aveva donata al principio del secolo XIX un generale della famiglia de Bonnière che l'aveva portata dall'Italia. È una creazione delicata e graziosa di Agostino di Duccio, del quale è entrata al Louvre, già dall'anno scorso, una Madonna, insieme con la collezione di Adolfo de Rothschild. È da lamentare che sia stato scalpellato e completamente cancellato uno stemma che ci avrebbe forse informato dell'origine di quest'opera.

Offro intanto ai lettori de *L'Arte* le riproduzioni del busto di Scipione e della Madonna donata al barone Adolfo Rothschild; prossimamente pubblicherò la fotografia dell'altra scultura di Agostino di Duccio, proveniente da Auvillers.

**La vendita degli affreschi di Boscoreale.** — È andata recentemente dispersa in vendita all'asta, a Parigi, la curiosa e bella serie di affreschi trovati a Boscoreale che ottennero il permesso, dopo lunghe e difficili trattative, d'essere esportati dall'Italia. Credo di sapere che essi furono offerti a tutti i grandi Musei del mondo, ma le pretese enormi dei proprietari non permisero di concludere l'acquisto. L'insieme, com'è noto, si componeva di quattro pareti d'una piccola sala ornata di pitture, rappresentanti paesaggi e rovine d'un bell'aspetto decorativo; poi di grandi pareti





Busto di Scipione. Bassorilievo del secolo xv (Legato di Mr. Rattier) - Parigi, Museo del Louvre  
(Fotografia Giraudon)

sulle quali erano dipinte figure e gruppi di figure di grandezza naturale; un'altra figura più piccola, ma a nio avviso, migliore, rappresentava un genietto con le ali verde. A questi pezzi principali erano state unite numerose pitture decorative, ghirlande di fiori, trofei diversi, ecc., ecc., e l'insieme dava una grande idea della pittura decorativa nell'antichità. C'è da credere che le prime pretensioni dei proprietari fossero davvero molto esagerate se essi non poterono riuscire a vendere queste opere a una Università o ad un Museo americano. Ma essi volevano farsi pagare i loro oggetti tre milioni e mezzo! Ho inteso dire che il Museo di Berlino era giunto a fare un'offerta di un milione e duecentomila franchi, offerta che fu rifiutata.

In tal modo passarono parecchi anni senza che l'acquirente tanto desiderato si presentasse. Tuttavia era necessario prendere una risoluzione perchè sarebbe costato molto caro, sembra, trasportare in altri paesi e installare anche provvisoriamente tali grandi affreschi antichi. La vendita fu lungamente preparata, un superbo catalogo redatto con molta scienza e cura dal signor Arturo Sambon, illustrato con riproduzioni a colori, fu tirato in grande numero di esemplari e diffuso in Europa, America e Australia; e nel momento che sembrava più propizio fu presa in affitto a Parigi una galleria spaziosa e comoda nella quale si è pigiata durante parecchi giorni una folla cosmopolita curiosa; tutto faceva prevedere che si sarebbe assistito a un incanto a prezzi pazzeschi.

La riuscita ha stupito anche i meno ottimisti; la vendita non arrivò a produrre 300,000 franchi. Si è visto aggiudicare pannelli decorativi per 25 franchi, altri per 50 o 60. I compratori e gli amatori, stanchi delle pretensioni pazze dei proprietari, non s'erano presentati, forse immaginando che i prezzi raggiungerebbero cifre troppo elevate. In tal modo il Louvre ha potuto acquistare il bel genietto dalle ali verdi, cioè la più bella pittura di tutta la serie per 15,300 franchi, e ricevette qualche giorno dopo tre grandi frammenti di pitture decorative regalati dai signori Lamouroux e Helft.

Non so dove sieno andati tutti gli altri pezzi; senza dubbio presto sapremo che sono entrati in qualche grande Museo. Ho voluto soltanto segnalare oggi la dispersione definitiva di questo rimarchevole complesso di pitture e il fenomeno curioso delle vendite pubbliche, che danno spesso una smentita solenne alle previsioni dei migliori giudici, soprattutto quando gli oggetti in vendita non hanno un valore commerciale determinato approssimativamente da altre vendite di oggetti simili. Io non credo che sia stata mai dispersa in vendita pubblica fuori d'Italia una serie di affreschi antichi così importanti; l'avvenimento cui abbiamo assistito impedirà senza dubbio che un fatto simile si ripeta prima che passi molto tempo.

Parigi, luglio 1903.

JEAN GUIFFREY.

## NOTIZIE DELLE MARCHE.

**Demolizioni e vandalismi.** — L'elegante chiesa di San Filippo, la più bella tra quante eran state costruite o rammodernate in Ascoli nei secoli XVII e XVIII, è sparita ormai sotto i colpi del piccone, per dar luogo ad una parte della grandiosa facciata del palazzo prefettizio e ad una più ampia via davanti allo stesso palazzo. — Pregio indiscutibile della demolita chiesa derivava dalle indovinate proporzioni dell'interno, dalla snellezza della cupola e dalla bellezza degli stucchi che l'adornavano, dappoichè gli ascolani Giuseppe e Lazzaro Giosafatti e Tommaso Amantini di Urbania vi avevano portato tutta l'esuberante genialità della loro arte.

Per desiderio di un'accolta di amatori, il Municipio volle conservare almeno i quattro gruppi di putti giganteschi, opera superba del berniniano Lazzaro Giosafatti, che abbellivano i pennacchi della cupola elegantissima.

(Non sia inutile ricordare che nel gettar le fondamenta del nuovo edificio, fu trovato, nella direzione della facciata della chiesa e alla profondità di circa 4 metri, un antico pavimento a mosaico, di lava vulcanica, semplicissimo, composto da piccoli cubi uniformi, grigi, e uniti fra loro da un fortissimo impasto).

Ma ben più grave offesa venne fatta di questi giorni ad un monumento d'altissimo valore storico ed artistico, e cioè all'antica chiesa di Sant'Ilario, posta fra la Porta Capuccina e il Campo Parignano.

L'importantissima costruzione, benchè in più parti e in più tempi vergognosamente manomessa, attesta ancora epoche diverse e antichissime. Il fianco volto a mezzogiorno, è in gran parte formato da una muraglia romana, costruita da quattro filari di enormi pietre e da un *reticolato* intramezzato da corsi di mattoni, antichi essi pure, murati per ogni senso. Un'altra parte della chiesa, edificata in bel travertino è del 1165, com'è detto in una iscrizione che vi si conserva ancora.

Dal secolo XII al 1568 ebbero stanza in Sant'Ilario i monaci camaldolesi di Santa Croce dell'Avellana, ai quali noi dobbiamo la conservazione di una quantità di antiche sculture, di ornati, ecc., ch'essi raccolsero ed esternamente murarono, massime nella facciata del tempio, al fine nobilissimo di tramandarle alla posterità.

Nel secolo XVI tutto l'edificio passò in proprietà del Seminario; quindi la parte abitata dai Camaldolesi, che vi ressero fino alla loro soppressione fatta da Pio V, un ospedale ed un ospizio pei pellegrini, fu data ai coloni e la chiesa venne conservata. Seguì poi l'opera del Demanio e, manco a dirlo, i barbari del secolo XIX continuarono le gesta ingloriose di loro stirpe aprendo nei fianchi porte e finestre, asportando o lasciando in abbandono cornici, stipiti e persino piccole bifore medioevali di grandissimo interesse per la storia dell'arte





Agostino di Duccio: La Vergine col Bambino (Legato di A. de Rothschild) - Parigi, Museo del Louvre  
(Fotografia Giraudon)

locale, una delle quali ultimamente fu rimurata nel cortile del palazzo comunale. Ma, come se tutto ciò non fosse ancora sufficiente per applaudire l'opera illuminata ed amorevole, oltre che dei proprietari, anche delle persone preposte alla conservazione dei monumenti cittadini, nel maggio scorso si vide smantellare il tetto della chiesa, per dargli altra forma, e abbattere l'abside bellissima, che pareva di getto ed era esempio splendido della non comune abilità degli antichi scarpellini nella lavorazione del magnifico nostro travertino.

Ormai si può davvero asserire che l'edificio di nove secoli di vita ha perduto in tutto il suo carattere!

Ma, intanto, al Ministero dell'istruzione pubblica non si sa nulla di ciò? Ma gli ispettori dei monumenti che fanno in Italia?

Ascoli Piceno, giugno 1903.

EGIDIO CALZINI.

**Un quadro del Tintoretto a Macerata.** — Varie volte si è messo in dubbio che il quadro esistente a Macerata in Santa Maria delle Vergini e figurante l'*Adorazione dei Magi* fosse realmente di mano del Tintoretto, autore ben raro ad incontrarsi nelle nostre Marche. Così, mentre il prof. Vigo ascriveva l'opera a quel maestro, parecchi altri, fra i quali il Maggiori nel suo *Itinerario d'Italia*, e il Raffaelli nell'opuscolo: *Di alquanti monumenti singolari esistenti nella provincia di Macerata*, l'assegnavano piuttosto a uno dei Da-Ponte.

Orbene, a troncane per sempre ogni discussione, la Deputazione provinciale di storia patria, in seguito a ripulimento, poté ritrovare la firma apposta al quadro dall'autore. In basso, vicino a un personaggio volto di schiena, umettando la parte, riuscii a leggere anch'io abbastanza chiaramente la data 1587 e la firma *Ten-toretto* a carattere bianco.

Dunque da quell'anno, per opera del vecchio pittore veneziano e per benemerita della estinta famiglia Fata, la bella chiesa monumentale — architettata in stile bramantesco nel 1550 da Galasso da Carpi — ebbe il quadro più prezioso. Esso misura m. 2.75 X 1.71 e presenta i tre Magi, seguiti da lontano da un drappello di cavalieri, offerenti i doni, curvi dinanzi al neonato Messia ed alla Vergine. Ricche vesti li ricoprono e lunghi manti gemmati. Lo strascico di uno di questi s'intravede sorretto da un simpatico uomo bruno di mezza età, a capo scoperto, che, avendo baffi e pizzo e il collare accannellato, secondo il costume cinquecentesco, e ancora per la vivezza del viso mostra di essere un ritratto. È facile raffigurarsi il committente, il quale si sarebbe addimostrato di gusto fine ordinando il dipinto a sì celebrato artista e ponendo a riscontro di esso un'*Adorazione dei pastori*, copia tratta dall'originale di Gherardo delle Notti, conservato nella chiesa di San Filippo a Fermo. La Madonna, con velo

in capo, ha profilo dolcissimo; le altre teste sono convenzionali e ricordano i tipi preferiti da Jacopo. Sul primo piano scorgesi un paggio con tunica verdiccia rabescata intento ad aprire una sacca di cuoio contenente forse gli aromi, mentre vicino a lui un pastore depone più umili doni contenuti in un cesto di vimini. Una pastorella siede in un angolo a riguardare, sorreggendo un canestro con frutta. Ai suoi piedi veggonsi tranquilli un coniglio e un cagnolino bianco. In alto rallegra la scena una gloria di angeli. La pittura appare ben conservata; solo il tono degli scuri è alquanto cresciuto.

Macerata.

CARLO ASTOLFI.

#### NOTIZIE DEGLI ABRUZZI.

**Opere d'arte in Campodigiove.** — Alle falde del monte Maiella, a più che mille metri sul livello del mare, sorge il villaggio di Campodigiove: poche case aggruppate su un pendio e, qua e là, su una breve spianata. Dicono alcuni storici, senza però serio fondamento, che il paesello sia stato fabbricato nel sito ov'era un tempio dedicato a Giove Paleno, tempio di cui non si ha alcuna traccia.

A poca distanza dall'abitato, verso mezzogiorno, spicca sul verde tappeto di un ampio prato una chiesa con a fianco il suo campanile prismatico, terminato a piramide.

Questa chiesa è dedicata al martire Eustachio ed è ricordata, con l'altra di San Paolo, nella bolla di Clemente III, del 7 aprile 1188, che descrive la diocesi valvense: *Ecclesiam sancti Eustasii et sancti Pauli quae sunt in campo jovis*.<sup>1</sup> La fronte è preceduta da un recinto in muratura ordinaria, che mostra al sommo dell'ingresso due capitelli del rinascimento di buon scalpello. Il sacro edificio, una volta a cinque navì, è stato restaurato e ammodernato in diverse epoche, e non ha veruna importanza artistica. Di più antico resta solo una nicchia ad arco acuto ed alcuni altari in pietra del cinque e seicento. Fra gli oggetti d'arte, notevolissimi sono il coro, la nicchia con la statua in legno di S. Eustachio, i cui sportelli istoriati sono stati rubati or non è guari,<sup>2</sup> e una croce d'argento dorato, lavoro quattrocentino di argentieri sulmonesi.

Il coro, di legno noce, è una superba opera d'intaglio della seconda metà del XVI secolo. Si compone di tredici sedili, separati da tramezzi molto sporgenti, ciascun dei quali sopporta una tavoletta con brac-

<sup>1</sup> N. FARAGLIA, *Cod. dip. sulmonese*, doc. XLI. Lanciano, R. Carabba, 1888.

<sup>2</sup> Come ebbe a narrare ai lettori dell'*Arte* Antonio De Nino (anno V, 1892, pag. 425), il furto fu compiuto nell'ottobre scorso e finora gli sportelli non sono stati recuperati. (N. d. R.).



ciuolo a cartoccio, finemente intagliato. Su la cornice, che limita l'altezza dei tramezzi e degli schienali, si leva una ricca composizione, consistente in tredici specchi incorniciati, scolpiti ad alto rilievo e separati da pilastri corinti, su cui poggiano le mensole che sostengono il cornicione.

Le fotografie qui riprodotte, mi dispensano da ogni descrizione.

Gli ornamenti degli specchi sono di sei differenti trovate, le quali, perchè sopraccariche di fogliame trito, di candelieri, vasi, fiori, putti, uccelli ed altri animali, stancano un po' l'occhio. Lo specchio del sedile centrale, fiancheggiato da colonnine cilindriche, porta scolpita la scena dell'Annunciazione. Molto belli e quasi tutti variati sono gli ornati dei quadretti, che stanno fra i braccioli.

Dissero i vecchi del luogo che sul cornicione dovevano figurare le statue dei dodici apostoli con quella di Gesù nel mezzo, le quali, per questioni insorte tra l'artefice e il comune, non furono più collocate.

Questo magnifico mobile fu attribuito ad un tal Pecorari di Rivisondoli, <sup>1</sup> piccolo paese distante da Campodigiove circa un'ora di ferrovia; ma la notizia non è appoggiata da verun documento.

Se si confronta quest'opera col coro della chiesa della SS. Annunziata di Sulmona, lavorato nel 1577 da mastro Bartolomeo Balcone, romano e cittadino sulmonese, <sup>2</sup> si trova molta analogia nella composizione e nello stile dell'ornamento; ma ciò, a mio avviso, non prova che il coro di Campodigiove sia uscito dalla mente e dalla sgorbia di questo artista. Quello dell'Annunziata, come insieme e come linea architettonica, è più corretto: gli ornati sono più equilibrati, più fini e meglio modellati. Una somiglianza quasi perfetta fra le due opere sta negl'intagli delle cornici, nelle mensole che reggono il cornicione, nei braccioli, nella scelta dei mascheroni e delle testine decorative di tutto tondo. Queste rassomiglianze fanno pensare che il mobile di Sulmona abbia ispirato l'artista che lavorò quello di Campodigiove, il quale potrà essere stato uno scolaro di mastro Bartolomeo.

A questo punto conviene riflettere che nel 18 giugno 1602, un tal Paolo Balcone, forse figlio di Bartolomeo, riceveva cinquanta scudi dai signori Procuratori della Chiesa della santissima Annun-

ziata di Sulmona *per dare principio alla opera del ornamento dell'organo*.<sup>3</sup> Chi sa che il coro di Campodigiove non sia stato lavorato da mastro Paolo? La congettura, del resto, non mi sembra troppo arrischiata.

\* \* \*

E giacchè sono a parlare di opere in legno, mi piace di ricordare che intorno al 1864 fu venduta dalla famiglia De Vincentiis di Campodigiove, a un tal Giuseppe dal Pozzo, capitano del 45° fanteria, una lettiera istoriata pel prezzo di cinquanta piastre. Questo mobile, tutto dorato e ridotto quasi in frantumi per i tarli, era gettato in una stalla. Il Dal Pozzo lo affidò all'intagliatore Tamone di Torino, il quale lo trasformò in uno scaffale per libri, nel modo come mostra questa riproduzione, che vien pubblicata per la prima volta.

Il valente intagliatore torinese vi aggiunse il basamento e il cornicione, uniformandosi allo stile dell'opera, la quale, senza dubbio, fu portata a compimento nella seconda metà del XVI secolo.

Il capoletto, sagomato ad arco scemo, che si vede nel fondo dello scaffale, portava vari episodi della guerra di Troia. Eccone la descrizione, la quale trascrivo da un ms. del defunto dottor Colaprete di Campodigiove, appassionato cultore di studi archeologici e storici: «... nella sua sommità era il consesso degli dei, sedendovi Giove nel mezzo: il disotto rappresentava l'entrata del cavallo di legno nella rocca di Troia, lasciato dai greci per ingannare i troiani, i quali, per introdurvelo, hanno demolito in parte la porta, al di là della quale è rimasto collocato. Da uno sportello, situato a sinistra del ventre del cavallo, sono già discesi i greci traditori ed altri vi sono affacciati. I soldati greci, calati a terra con le fiaccole in mano vanno incendiando Troia nella parte sinistra di essa porta,

<sup>3</sup> P. PICCIRILLI, op. cit.



Chiesa di Sant'Eustachio presso Campodigiove

<sup>1</sup> A. COLAPRETE, *Monografia di Campodigiove. Regno delle Due Sicilie, descritto e illustrato*. Stab. tip. T. Pansini. Vol. XVI.

<sup>2</sup> P. PICCIRILLI, *Bartolomeo Balcone di Sulmona, artista del secolo XVI ed una sua opera d'intaglio su legno*. Estr. dalla *Rassegna abruzzese*, ann. I, n. 1, 15 aprile 1897.

mentre che dalla parte destra fuggono via i troiani, con a capo Enea che reca sulle spalle Anchise, andando innanzi Ascanio, ed avviandosi verso le navi che appaiono più lungi. Al disotto, innanzi a Priamo, seduto in solio, sta Sinone in ginocchio, legato con le mani indietro. Più in là compare Paride e il suo

erano, in bassorilievo, trofei militari, armi, scudi, elmi, corazze, insegne, ecc.

Il signor Dal Pozzo, desideroso di conoscere l'autore dell'opera e l'epoca precisa di essa, ne scrisse allora all'archeologo Pinti, che dimorava a Londra, il quale, appena vista la fotografia, dichiarò che il



Coro del sec. XVI (particolare) - Campodigiove, Chiesa di Sant' Eustachio

cane, con le tre dee, tra le quali spicca bellissima la figura di Venere, alle cui gambe è abbracciato un amorino, indi il cavallo di legno, che sopra quattro ruote è trasportato dai greci». Nello stesso manoscritto, poi, trovo detto che le colonne, tutte istoriate, « presentavano con molta grazia azioni, viaggi per mare ed altre allegorie, riferentisi alla famiglia cui la lettiera appartenne », probabilmente a quella dei Belprato, signori della terra dal 1482 fino agli ultimi anni del secolo XVI.<sup>1</sup> Nelle fasce di separazione delle sculture

mobile era stato lavorato da Giovanni Merliano, detto Giovanni da Nola.

Non mi sembra che il Pinti giudicasse con esattezza, imperocchè lo stile di Giovanni da Nola, vuoi per il modo di comporre ed aggruppare le figure, vuoi per la modellazione e pel tipo dell'ornato, come si può rilevare dalle opere note di lui, poco o nulla ha che vedere con la lettiera di Campodigiove.

\* \* \*

E torno alla chiesa.

Fra gli altari della nave in *cornu epistolae*, nel fondo, vi è quello dedicato al patrono Sant'Eustachio. La nic-

<sup>1</sup> Il palazzo dei baroni Belprato di Campodigiove passò al dottor Bernardino Cocco dell'istesso paesello, antenato del De Vincenziis, venditore del mobile (Ms. di A. COLAPRETE).



chia di legno con la statua del Santo, lavoro della fine del secolo xv, è alta m. 1,94 sino alla cornice del baldacchino, il quale, nelle tre facce, è ad arco trilobato. I due sportelli rubati misurano complessivamente, m. 1,18; ciascuno però si ripiega in due. Essi formano una chiusura di quattro liste rettangolari: di

la fibula e qualche altro fregio dorato non sono stati toccati dall'imbrattatura.

Nelle facce interne degli sportelli sono rappresentati a tempera, in sedici caselle, i fatti della vita del Santo.

Ogni lista, come si scorge dalla riproduzione che segue, tolta dall'unico negativo che trovasi presso di me,



Coro del sec. xvi (particolare) - Campodigiove, Chiesa di Sant'Eustachio

cm. 33, quelle che, muovendo dal fondo, chiudono i fianchi, e di cm. 26 le altre due che vengono nel davanti.

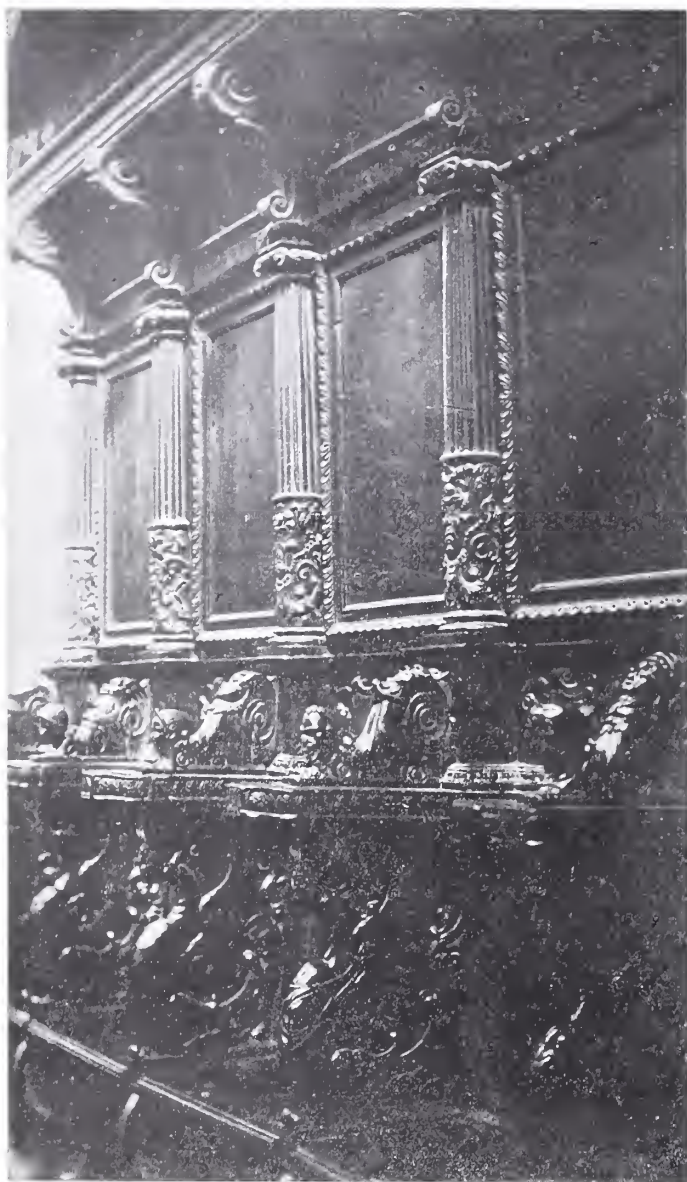
Il frontone triangolare, che sormonta il baldacchino, è decorato da caulicoli rampanti ed ha nel timpano la figura dell'Eterno.

La statua, di tutto tondo, è opera scultoria mediocre. La testa è poco corretta e manca di espressione. Il manto rosso, che avvolge la persona sin quasi al ginocchio, è drappeggiato con arte e porta scritto, su quella parte che cuopre il petto: S. P. Q. R. di lettera teutonica in oro. Non è molto, questa statua è stata ridipinta ad olio; solo le sigle, gli orli del manto,

comprende quattro caselle, con un riquadro bigio ne basso. Le istorie si succedono l'una dopo l'altra, in linea orizzontale. Le prime quattro caselle di sopra sono ad arco acuto tripartito, le altre ad arco semicircolare.

La leggenda, secondo il padre Croiset,<sup>1</sup> ci apprende che Eustachio, di nome Placido prima della sua conversione al cristianesimo, era un valoroso guerriero, e che prestò servizi importanti all'imperatore Vespasiano e a Tito suo figlio. Dopo la guerra combattuta gloriosamente contro gli ebrei a favore dei romani,

<sup>1</sup> *Esercizi di pietà per tutte le domeniche e feste mobili dell'anno*. Venezia, G. Gatti, 1774, vol. IX.



Bartolomeo Balcone: Coro dell'anno 1577 (particolare)  
Sulmona, Chiesa dell'Annunziata

Placido si ritirò in Roma. Un giorno trovossi in campagna a cacciare; seguì un cervo, il quale, essendosi allontanato, si fermò voltandosi a lui. Restò meravigliato Placido dell'accaduto; ma la meraviglia crebbe quando, fra le corna della bestia, apparve Cristo, che gli disse di abbandonare il paganesimo.

Questo passo della leggenda è rappresentato nel primo quadretto. — L'artista ha dipinto, a destra e a manca, due scoscese di color verdognolo, in modo da formare un seno quasi arcato, come una valle. Placido è disceso da cavallo e si è posto ginocchione con le braccia conserte. Ha il guardo volto verso il cervo, la cui testa, adorna di ramosi corni, fra le quali si vede l'immagine di Cristo con nimbo crociato, campeggia sul cielo di oro brillante. La figura del

Santo è disegnata e dipinta stupendamente. L'aureola di oro, che gli circonda il capo, sembra un'opera di cesello per gli ornati incisi e a rilievo. Anche il cavallo è ben disegnato.

Dopo questo avvenimento, Placido sentì orrore per gl'idoli e si fece battezzare, insieme con sua moglie e i due figliuoli, dal sacerdote Giovanni, il quale «perchè non restasse a lui più cosa alcuna del vecchio uomo», diede il nome di Eustachio a Placido, quello di Teopista a sua moglie Taziana, e chiamò Agapito e Teopisto i due figliuoli.

Come si scorge nel quadretto, la scena si svolge in una sala con volta a crociera. L'arco semicircolare che precede lo sfondo, regge un frontone angolare ornato con foglie rampanti. La composizione è di sei figure. Nel mezzo, dentro un recipiente a forma di tronco di piramide, è il Santo, immerso fino all'addome. Alla destra di lui è un vescovo che benedice, e a manca, Teopista con i figli. Nella parte posteriore si veggono le teste di altri due personaggi.

Nel terzo quadretto è ripetuto il paesaggio del primo. Il Santo prega in ginocchio. In alto, nel seno formato dalle due colline, è apparso sul cielo dorato il Redentore per dirgli che le ricchezze, i gradi, gli onori gli saranno tolti insieme con la moglie ed i figli.

Eustachio, perduto il bestiame, cassato da ufficiale, come dice il Croiset, e ridotto a mendicare con la famiglia, lasciò Roma e si avviò al porto di Ostia per imbarcarsi per l'Egitto.

Ecco, infatti, nella quarta e quinta casella, il viaggio della famigliuola per Ostia e l'imbarcazione. — Si vede un terreno ondulato che, da un canto, sale, sale in modo da formare una ripida collina, alla cui cima è un albero e pochi cespugli. Dirimpetto a questa altura è la casa del Santo col portone ad arco circolare, sormontato da una bifora. Eustachio e Teopista, con i due fanciulli, si allontanano affranti dal dolore. Le figure, tutte nimbate, sono disegnate e dipinte sempre colla stessa diligenza. Nella quinta casella, i quattro personaggi sono aggruppati nel centro di una nave. Da un canto è uno scoglio con una casupola in cima. I due conduttori, che fiancheggiano i viaggianti, discorrono gesticolando. La composizione è buona ed è ben disegnata quella vela spinta dal vento.

Lungo il viaggio, il padrone del bastimento, essendosi invaghito di Teopista, appena giunto alle coste



d'Africa, fece mettere a terra Eustachio con i figli, e filò per la Siria.

Questo momento è interpretato nel quadretto sesto.

Con Agapito e Teopisto, il Santo si avviò per i deserti e giunse alla riva di un fiume. Per passare a nuoto la corrente, il carico dei due fanciulli sulle spalle era pesante e pericoloso. Ne lasciò uno lì presso e portò l'altro all'opposta riva. Ma mentre tornava indietro per prendere quello rimasto, vide amendue i piccini rapiti da un leone e da una lupa.

Questa scena è rappresentata da due monti quasi a picco, da lasciar concepire una stretta valle. Nel mezzo è Eustachio con le mani sul petto, e ai due lati, su le roccie, sono le due fiere che tengono fra le zanne Agapito e Teopisto. Bellissima è la figura del Santo; povero il paesaggio.

L'ottavo quadretto riproduce Eustachio con una scure sulla spalla dritta. È in campagna, presso una casupola. Due cavalieri lo fermano per parlargli.

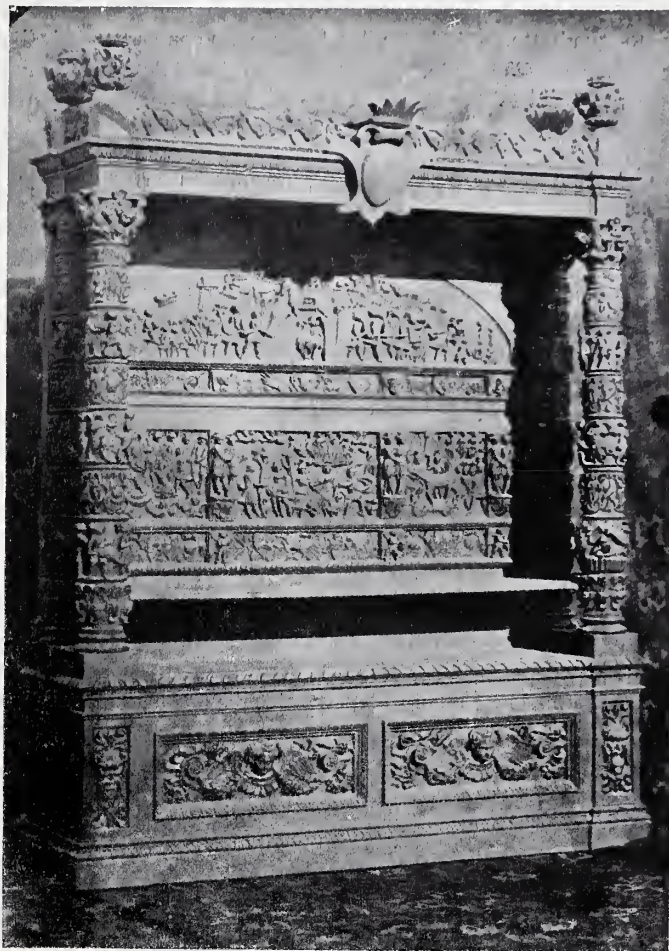
Sempre come riferisce la leggenda, Eustachio, rimasto solo, si portò in un villaggio e si mise al servizio di un agricoltore. L'imperatore Traiano lo fece ricercare per battere alcuni popoli barbari che avevano invaso le terre dei romani. — I due uomini a cavallo, dunque, che si veggono nel quadretto, son quelli inviati da Traiano, i quali avendo riconosciuto il valoroso capitano, gli comunicano l'ordine dell'imperatore.

Nel nono quadretto Eustachio, su un cavallo bianco, si allontana dal villaggio, seguito dai due cavalieri. A destra di chi guarda si vede un'alta roccia e a manca, parte di una casa con portone. Una nuvolaglia biancastra, che appare anche in altri comparti, opera, forse, di altra mano, è sparsa sul cielo d'oro.

La casella decima è un interno con un fondo di due aperture arcate, su le quali corre una cornice sormontata da due frontoni triangolari, ornati da caulicoli rampanti. A destra è un trono, su cui siede Traiano incoronato, con a fianco un uomo barbuto vestito di bianco. Eustachio, con le braccia conserte, sta presso il trono e ascolta le parole dell'imperatore. Alle spalle del Santo sono i due personaggi che l'han tolto dal villaggio.

Questa scena figura l'arrivo di Eustachio a Roma e il momento in cui Traiano gli affida il comando dell'esercito.

Nella seguente casella Eustachio, a capo dell'armata, si avvia al campo, attraversando una campagna brulla. Al di là del gruppo dei primi cavalieri, si vedono soldati con picche; uno di essi leva un pennone



Lettiera intagliata del secolo xvi ridotta a scaffale  
Proprietà privata.

che porta le sigle: S. Q. P. R., di carattere teutonico in oro.

Teopista, non toccata dal pilota, perchè colto da morte nel viaggio, era sbarcata in un certo porto e s'era messa al servizio di un signore. I figli, rapiti dalle fiere, erano stati salvati da alcuni agricoltori, con i quali rimasero per molti anni. L'imperatore Traiano, intanto, per comporre l'esercito che doveva scacciare i barbari dalle sue terre, obbligò tutti i villaggi di Oriente a dare due soldati; onde Agapito e Teopisto si trovarono nell'esercito comandato da Eustachio, ma l'uno non conosceva l'altro. Stando Eustachio sotto la tenda con i due giovinetti, volle sentire da uno di essi qual fosse il suo paese e quali i genitori. Dopo il racconto, i due fratelli si riconobbero, ed Eustachio, abbracciandoli entrambi, disse: « Ecco vostro padre; io non dispero di ritrovare vostra madre ». Alcuni uffiziali parlarono dell'accaduto nel villaggio e nella casa ove era Teopista, la quale domandò di vedere il generale. Condotta al campo, alla presenza di Eustachio parlò del viaggio in Egitto, della perdita dello sposo e dei due figliuoli.

Questa scena del racconto è riprodotta nel dodicesimo quadretto. — A destra il solito scoglio con casa, ed a manca due tende, disposte l'una dietro l'altra con qualche criterio prospettico. La testa di Eustachio e quella di Teopista sono dipinte meravigliosamente.

Non potendo più dubitare Eustachio, dopo la narrazione, che il Cielo non gli avesse restituita la sua sposa, fece chiamare i suoi figliuoli sotto la tenda e disse:

« Ecco, miei figliuoli, vostra madre; ecco, mia cara compagna, il vostro sposo Eustachio ».

Nella casella tredicesima è raffigurato il momento in cui Eustachio e Teopista abbracciano e baciano i due giovinetti.

Dopo la sconfitta dei barbari, Eustachio fu chiamato a Roma da Adriano, succeduto a Traiano, per render grazia agli dei della riportata vittoria. Eustachio si rifiutò, dichiarandosi cristiano. — In una sala con volta a crociera, è il trono ove siede l'imperatore. Alla destra di lui, su un piedistallo cilindrico, sormontato da un capitello corintio, è posto un idolo, presso il quale sono due uomini con lunga barba. Adriano addita al Santo, che è all'altro lato fra alcuni personaggi,



La leggenda di Sant' Eustachio  
Sportelli dipinti a tempera  
Già nella chiesa di S. Eustachio in Campodigiove

l'idolo. Eustachio, all'atto dell'imperatore, sdegnato, volta le spalle, incrociando le braccia sul seno.

La costanza di Eustachio nella fede adirò l'imperatore, il quale diede ordine che fosse dato alle belve

con la moglie e i figli; ma le belve si prostrarono ai piedi del Santo, come si vede nella casella quindicesima.

Inasprito Adriano per tale avvenimento, fece chiudere la famigliuola dentro un toro di bronzo, attorno al quale fece accendere un gran fuoco, e in quell'orribile tormento, conchiude il Croiset, i nostri Santi terminarono la loro vita in glorioso martirio, il 20 settembre dell'anno 120.

Quest'ultimo fatto è rappresentato nella sedicesima casella da un toro mal disegnato, in mezzo alle fiamme, con i martiri su la groppa in atto di preghiera.

Or l'artista che dipinse gli sportelli della nicchia di Campodigiove, indubbiamente di scuola toscana, era forse un pittore del luogo? A questa domanda, che viene spontanea, la risposta non è facile. Certo l'epoca dell'opera ci mette innanzi un'eletta schiera di artisti indigeni, fra i quali meritano di essere notati, perchè più prossimi al paesello, Nardo di Teramo, cittadino di Sulmona, pittore e scultore, familiare di re Ladislao;<sup>1</sup> mastro Giovanni, che dipinse un trittico per la chiesa di San Orante di Ortucchio,<sup>2</sup> Giovanni di Nicola, Giacomo e Onofrio di Colella, Mastro Filippo, anche pittori, tutti di Sulmona. Ma di questi artisti, come altra volta dissi a proposito dei freschi della badia Morronese,<sup>3</sup> mancano le opere autentiche per i necessari confronti, ad eccezione di qualche tempera di Mastro Giovanni; onde non è possibile, per ora, identificare le pitture descritte.

\* \* \*

Appartiene alla stessa chiesa di Sant' Eustachio un lavoro pregevolissimo di argentieri sulmonesi della seconda metà del secolo xv. È una croce processionale alta cm. 64, con una traversa lunga cm. 52, fatta di lamine di argento, lavorate a stozzo e a bulino, e inchiodate sopra un corpo di legno. Le quattro estremità sono trilobate. Nella faccia anteriore è Cristo sopra una piccola croce, rilevata dalle lamine che ricoprono il legno. Nel campo dei trilobi della traversa sono Maria e Giovanni, di altorilievo, e in quelli del fusto, l'Eterno e la Maddalena. Nell'altra faccia, sopra mensola baccellata, è il Redentore seduto, che benedice, e nei quattro trilobi, gli Evangelisti con i simboli accanto. Vi sono pure, nella traversa, tra l'incrocicchio e le estremità, due dischi di smalto *champ-levé*, rappresentanti San Paolo e San Pietro. Un altro disco, con il monogramma YHS in argento dorato su fondo azzurro, è incastrato nel fusto, proprio sotto la mensoletta che sostiene il Redentore.

<sup>1</sup> N. FARAGLIA, op. cit., doc. CCX.

<sup>2</sup> P. PICCIRILLI, *Monumenti marsicani: Ortucchio*, in *Napoli Nobilissima*, vol. IX, fasc. X, 1902.

<sup>3</sup> I freschi della cappella Caldora nella Badia di Santo Spirito di Sulmona. Teramo, tip. del Corriere abruzzese, 1893.



Tutti i pezzi portano impresso il marchio SUL degli argentieri sulmonesi.

\* \* \*

Con questi pochi e disordinati appunti ho voluto mostrare che l'Abruzzo, nonostante le spogliazioni degli speculatori, è ancor dovizioso di opere d'arte mirabili. Però, e ciò è deplorabile, tali opere non sono rigorosamente sorvegliate; e la prova certa di questa affermazione è la scomparsa delle tempere dalla chiesa di Campodigiove.

Sulmona, aprile 1903.

PIETRO PICCIRILLI.

panaria di Puglia minata dall'opera deleteria del tempo e de' cattivi custodi, s'è ora, novello Anteo, rialzato dalla rovina che lo minacciava. Accanto alla magnifica facciata, alla quale il cittadino del forte Comune marittimo Tranese, Barisano, aveva dato non le sole porte di bronzo, inizio di nuova èra nella storia dell'arte italica, il gigantesco campanile, fondato nei primi anni del secolo XIII da maestro Nicola sacerdote di Trani, si erge elegante e libero ormai d'ogni estraneo reggimento, e si libra superbo nell'aria, gareggiando col frontispizio cuspidale della facciata.

L'ing. Francesco Sarlo, regio ispettore locale, ha



Croce processionale d'argento (secolo xv) - Campodigiove, Chiesa di Sant'Eustachio

#### NOTIZIE DELLE PUGLIE.

**Campanili di Puglia.** — È venuta la volta dei campanili delle chiese di Puglia.

Mentre, a Barletta, la bella chiesa protogotica del Santo Sepolcro della fine del secolo XII e dei primi anni del XIII, così genialmente studiata dall'Enlart e dal Bertaux, si vien liberando dell'incomoda presenza del tardo e grossolano campanile, appiccicatogli a ridosso nell'età del barocchismo trionfante, a Trani invece avviene il contrario. Chi arriverà ora nella deserta, eppure così imponente piazza della cattedrale di Trani, al magnifico complesso di impressioni estetiche, provate dai più insigni pellegrini intellettuali, dallo Schultz al Gregorovius, sentirà aggiungersi molte altre, del tutto nuove. Il gigante, che quasi tramortito barcollava, la più alta e splendida torre cam-

visto compiersi finalmente l'opera, cui ha atteso amorosamente per tanti anni di studio e di lavoro, come chiaro apparirà dalla voluminosa relazione di prossima pubblicazione. Egli può andar contento di essere definitivamente riuscito col valido aiuto del Governo, che questa volta s'è mostrato veramente sollecito della tutela dei nostri monumenti, delle amministrazioni locali e dei privati, a ridare la sua autonomia statica alla torre di maestro Nicola sacerdote, resa ormai libera da ogni ingombro interiore e da ogni sostegno esteriore. Per molti anni il vecchio campanile era rimasto tutto chiuso ed incastellato, nei piani inferiori, da una colossale travatura, che era come il necessario bastone di appoggio pel gigante ricurvo, ora esso si aderisce ringiovanito, gettato via ogni puntello. In quella storica piazza della città degli *Ordinamenti marittimi* del 1063, che, dalla prima crociata fino alla

caduta dell'ultimo re di Puglia Hohenstaufen morto alla battaglia di Benevento, vide svolgersi tanti avvenimenti della vita civile e politica d'uno dei più importanti nostri Comuni, su quella piazza dell'Amalfi adriatica, dove s'innalzano specchiandosi nel mare insigni monumenti, rivivono memorie grandiose della migliore età storica pugliese. Rivivono in quella storica piazza le ombre gloriose dei maestri Barisano e Nicola sacerdote, i cui voli arditi si spingono fino alle porte di Ravello e di Monreale, e all'ambone di Bionto, e così di tutti gli altri *magistri* dell'arte muraria della città di Trani, che si avvicendarono nel compimento del campanile, fino ai primi anni del secolo XIV. Rivive la memoria di quel Nicola, contemporaneo del primo ma di lui assai più celebre e benemerito per la storia dell'arte italiana, di quel *magister Nicolaus quondam Petri de Apulia*, della cui attività giovanile avanti il 1250 circa, quando comincia la vita romanesca per le città del nord, da Bologna a Pisa, il Bertaux ha voluto trovare, tra le altre, splendida traccia nella fabbrica di Castel del Monte. Rivivono i nomi di « *Guatterius magister comacenus, habitator civitatis Trani, filius Riccardi de Foggia*, » che il 1262 emancipava suo figlio Paolo, maestro comacino di Trani anche lui: tre generazioni di famiglie artistiche pugliesi, che ebbero tanta parte nella fabbrica dell'altro castello di Federico II, che si bagna nelle acque di Trani, dirimpetto alla facciata della cattedrale, e negli altri magnifici palazzi e castelli imperiali, da Lucera e Foggia a Bari e Brindisi.

Così, ugual sorte toccasse ai cadenti campanili della chiesa vecchia di Molfetta, che appartengono all'età medesima della torre di Trani, forse al 1236 circa, quando la ricca Gaydelrima di Luca faceva una nota donazione al vescovo molfettese Risando, suo parente e mundoaldo, ed alla « *fabrica ipsius ecclesie* » di Molfetta, che si veniva allora compiendo. Ma i campanili di Molfetta, che ebbero pur l'onore di una visita del direttore Avena in quel viaggio di Puglia, del quale, come delle molte cose allora stabilite e rimaste quasi tutte lettera morta, parlarono tanti giornali del tempo, aspettano ancora le buone grazie di lui. Il progetto di restauro, almeno di quello dei campanili che è più in pericolo, compilato dall'ispettore locale ing. Valente, e approvato da non so quanto tempo dalle autorità superiori, ridotto ad una spesa minima di poco più di lire 2000, non va nè avanti nè indietro. Si aspetta forse che un bel giorno la vecchia e stanca torre voglia riposarsi davvero, e si abbatta sulle caratteristiche cupole della chiesa, facendo loro ed ai fedeli, raccolti a pregare, il meno male possibile.

**Opere d'arte a Molfetta.** — Lasciando il campanile al suo destino, ecco la fotografia, di un grazioso monumentino, che debbo alla squisita cortesia del

dott. Pasqualino Pansini, e dalla quale si rileva all'evidenza lo stato miserando di conservazione, in cui si trova. (Vedi pag. 219). È rincantucciato in un angolo del primo chiostro di Santa Maria dei Martiri, antica chiesetta posta nella spiaggia a breve distanza da Molfetta, fondata con un ospedale di ricovero per i crociati e pellegrini negli ultimi anni del secolo XII, sotto la protezione di re Guglielmo II di Altavilla, come rilevasi dal noto diploma del 1174. La chiesetta, assai più tardi di molto ingrandita, e di recente arricchita di una facciata semplice e corretta, constava allora di una sola cappella quadrata o rettangolare ad archi protogotici, come rilevasi dalla figura seguente ora divenuta cappella absidale, con una delle tante immagini bizantineggianti del secolo XIII della Vergine col Bambino attribuite alla fenomenale attività pittorica di San Luca, che è racchiusa nel tabernacolo dell'altare modernissimo.

Ora, il monumentino, che trovasi così malamente abbandonato nel chiostro, secondo me, non è altro che il rivestimento dell'antico altare, assai più semplice e modesto dell'attuale. L'altare, secondo la forma solita dell'arte protocristiana, da noi protrattasi più a lungo che altrove, come si riscontra a Bari nella basilica inferiore e superiore di San Nicola e nella cripta della cattedrale o in quella della cattedrale di Trani, era racchiuso nello spazio quadrato segnato da quattro snelle colonne, sormontate da cupolino. Questo di Molfetta è di età più tarda, poiché dalla iscrizione lacunare, letta nell'architrave, dall'amico conte Eustachio Rogadeo si rileva appartenere al 1419, come del resto ai primi anni del secolo XV accennava la forma del cupolino dalle aperture gotiche. Il Bernich, invece, che è studioso delle cose nostre, crede che esso appartenga alla chiesa vecchia di Molfetta, la cui facciata posteriore, assai mal ridotta purtroppo, si può intravedere nella figura a pag. 220. Vorrebbe quindi che fosse costà trasportato e ricomposto, mentre l'ispettore locale ing. Valente mi sembrava più propenso ad accettare che si restaurasse sopra luogo, e con piccola spesa, in una delle cappelle di Santa Maria dei Martiri o nella sacrestia. Poiché le quattro brevi colonnine, l'una diversa dall'altra, e gli ornati capitelli, dei quali appena uno è ancora ben conservato, accennano piuttosto ad età anteriore, può darsi che l'altare del 1419 non sia altro che un composto di frammenti diversi, sebbene non bisogna farsi ingannare dai nostri artefici ritardari. Anche oggi i nostri più bravi scarpellini, lasciati a sè medesimi, sanno scolpire capitelli o modanature, che emulano quasi quelli di San Nicola di Bari o della stessa chiesa vecchia di Molfetta del secolo XII.

Ma intanto, *dum Romae consulitur*..., il cupolino, condannato nel chiostro, esposto alle ingiurie non delle intemperie soltanto, disprezzando d'essere più oltre sorretto dal pilastro posticcio di tufi e travi infradi-



ciate, minaccia di abbattersi a terra alla stessa guisa del campanile della chiesa vecchia.

**A Bari.** — A Bari, il campanile della Cattedrale, già decapitato, si erge sempre appoggiato al costo-



Frammenti di altare  
Molfetta, Chiostro di Santa Maria dei Martiri

lare di rincalzo, nè corre rischio per ora di venire a schiacciarmi nella mia stanzetta che gli è di fronte. Nè di Bari c'è altro di notevole da dire, oltre il recente scoprimento al giardino Garibaldi di un bel busto del compianto prof. Salvatore Cognetti De Martiis, opera del giovane e valoroso scultore molfettese De Candia.

A Bari però, l'ing. Vittorio Chiaia viene lentamente, ma amorosamente, raccogliendo, con studio paziente e minuzioso, tutti gli elementi per un eventuale restauro completo della basilica di San Nicola, una delle pagine più splendite dell'arte romanica pugliese, come a lui piace chiamarla.

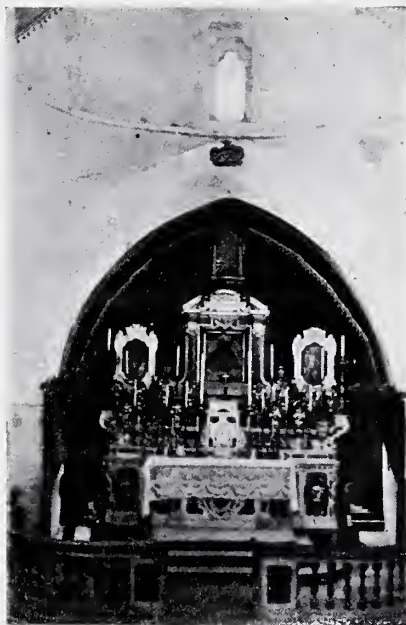
Quale straordinaria ricchezza di elementi scultori e decorativi viene egli minutamente rilevando, che dimostrano l'azione potente, esercitata da Bizantini e Arabi sulla vita civile e artistica de' Comuni di Puglia nel Medio Evo!

Ma, davvero, l'opera ideata di restauro è così bella e grandiosa, che non posso credere alla sua effettualità, in ispecie se si pensa alla taccagneria del Governo, quando si tratta di far qualche cosa per questa Beozia d'Italia. Nessuno ha mai pensato a restaurare *ab imis* uno solo dei nostri monumenti, ad esempio uno dei palazzi imperiali di Federico II in Puglia, tranne il caratteristico Castel del Monte sì che si potesse oggi vedere ed ammirare quali erano i castelli

di Lucera, di Trani, di Bari alla metà del secolo XII, come per esempio chi va a Pavia o a Milano o a Verona può avere il godimento di ammirare i castelli viscontei, sforzeschi o il Castel vecchio degli Scaligeri, com'erano nei secoli XIV-XV. Qui invece, i molti castelli normanno-svevi sono abbandonati a sè medesimi, e le guarnigioni militari e i condannati alla galera, che vi sono rinchiusi, fanno il resto.

Perciò, io credo ad un restauro generale di San Nicola ancor meno che alla costruzione dell'acquedotto pugliese, ed ammiro l'apostolato estetico del cavaliere Chiaia, degno di migliore avvenire, e non delle lungherie interminabili del direttore Avena!

**A Canosa.** — Ecco, voglio terminare queste notizie di Puglia, che si riducono sempre a sterili ed inascoltate lamentele, con lo spettacolo miserando di San Sabino di Canosa. Bisogna ricordare le date. Nel 1896, quando già era stato perpetrato da quel canonico, ispettore di Canosa, il triste scempio della cattedra e dell'ambone di San Sabino, i cui pezzi fatti a brani erano ammonticchiati con pezzi di tufo ed altro materiale in una cappella, e per andare alla caccia di una cripta fantasticata si era scavato un fosso nel presbitero, si alzò la voce contro sì nefandi vandalismi. Se ne fece eco alla Camera la nobile parola di M. R. Imbriani, ed il ministro fu costretto a mandare un ispettore. Passò molto tempo, e tutto finì col rifarsi l'ar-



Molfetta, Chiesa di Santa Maria dei Martiri  
Cappella absidale

ruginito chiavistello della porta di bronzo al mausoleo di Boemondo, e con l'accomodatura del cupolino marmoreo.

Ma intanto era parso sempre più necessario di procedere ad un restauro definitivo di San Sabino, e se ne trovano faticosamente i mezzi pecuniari. Si trova persino l'araba fenice di un uomo, che ha la passione del culto dei nostri monumenti, l'ing. Pasquale Malcangi di Corato, il fortunato ritrovatore delle breccie marmoree adoperate da Federico II nella fabbrica di



Molfetta, Chiesa vecchia. Facciata posteriore

Castel del Monte, il quale si pone allo studio di San Sabino, e gli dedica parecchi anni di lavoro scrupoloso e disinteressato.

In base a questo procede all'elaborazione coscienziosa di un progetto di restauro, che, dopo essere stato esaminato e discusso minutamente dalle autorità competenti, fu approvato dal Bernich, che per la lunga consuetudine è diventato buon conoscitore delle cose nostre, ed approvato dalla Commissione prefettizia de' monumenti fin dallo scorso anno. Ebbene, inviato a Napoli dall'anno scorso, il progetto s'è arenato nelle stanze dell'Ufficio regionale di Napoli, con molto compiacimento di quel canonico, che l'Imbriani fece rimuovere dal posto d'ispettore, e dell'ingegnere suo nipote, che è stato premiato, per aver scavato il fosso di San Sabino, con la nomina d'ispettore a Barletta, contro l'avviso di chi, da Napoli, era pur stato interpellato al proposito.

Son cose dell'altro mondo; ed ora speriamo che il direttore Avena, anziché inviare a *L'Arte* un nuovo articolo autoapologetico dell'opera sua, si risolva a provvedere all'urgente restauro della misera chiesa di San Sabino.

Bari, 27 giugno 1903.

FRANCESCO CARABELLESE.

## NOTIZIE ROMANE.

**La fontana delle tartarughe.** — Tutta Roma in questi giorni è andata in lieto pellegrinaggio alla piazzetta Mattei per ammirarvi la fontana delle tartarughe restituita dagli ultimi restauri al suo primitivo splendore.

Dal 1854, data dell'ultimo restauro ordinato dal Municipio ed eseguito dallo scultore Lucchetti, ancora vivente, autore del monumento a Innocenzo III nella basilica lateranense, la mirabile fontana si era venuta man mano ricoprendo di una densa crosta che nascondeva i vivaci colori dei marmi orientali e la bella patina dei bronzi degli eleganti giovanetti che col piede premono la testa di un delfino e con la mano sospingono una tartaruga ad abbeverarsi nella tazza superiore.

Quantunque ridotta in uno stato così miserando, non le era mai venuta meno l'ammirazione quasi affettuosa dei romani, che continuavano a parlarne con orgoglio e la rivedevano sempre con grande piacere. Essa è infatti una delle poche fontane monumentali costruite per cura ed a spese del magistrato civico. Ne sollecitò l'erezione Gregorio XIII, il gran distributore dell'acqua Vergine e ne caldeggiò vivamente la esecuzione — al dire del Panciroli — Muzio Mattei, dell'illustre famiglia che ivi presso aveva fin d'allora palazzi e case. Forse da questo interessamento derivò alla fontana il nome di fontana de' Mattei, con cui si vede spesso citata nelle vecchie guide, dalle quali viene anche detta dei delfini; due denominazioni che tuttavia non hanno potuto trionfare su quella unanimemente adottata di fontana delle tartarughe.

E del pari unanime fu la voce popolare nell'ascrivere alla divina mano di Raffaello i quattro adolescenti, le cui forme gentili formano così bel contrasto con le sagome vigorose del balaustro e delle conchiglie su cui sono appoggiati. Senza dubbio il nome di Raffaello corse spontaneo per una certa rassomiglianza con la statuetta del Giona che sta nella cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, e che la tradizione asserisce lavorata dallo scalpello o sul disegno dell'Urbinate.

E fuor di dubbio, invece, che nella fontana delle tartarughe noi ci troviamo davanti ad una concezione artistica fiorentina della scuola del Giambologna — al quale il Passeri fin dal secolo XVII senza titubare lo ascrive — con grande valentia eseguita da Taddeo Landini, fiorentino e scolaro di quell'insigne scultore.

Il nome di Giacomo Dellaporta non fu fatto che nel secolo XVIII, forse più che altro per l'abitudine invecchiata di considerarlo autore di tutte le fontane erette in Roma nella seconda metà del Cinquecento. Ma basta un confronto della nostra fontana con la lampada così detta di Galileo nel duomo di Pisa per convincersi che i quattro genietti di questa hanno una comune ispirazione artistica con i quattro adolescenti delle tartarughe.



Anzi, il trovarsi agli Uffizi un disegno a penna e bistro su carta gialla con un pensiero per la nostra fontana — quantunque il catalogo del Neri lo assegni a Carlo Maderna — documenta ad esuberanza il luogo d'origine, la sorgente autentica del mirabile lavoro.

Solo un artista fiorentino poteva, alla fine del Cinquecento, ideare un gruppo così trasparente ed elegante, unendovi con suprema armonia la plastica alla

era d'ogni cosa bella, andò a visitare la *nobile antica fontana* — come scriveva il *Cracas* — il 2 aprile di quell'anno.

In quest'ultima occasione fu recinta di ferri e colonne, ma purtroppo vi fu appoggiato anche un abbeveratoio, dalla parte di via della Reginella, per servizio del pubblico!

Per queste ragioni non mancò mai chi incitasse il



La fontana delle tartarughe, dopo il restauro — Roma, piazza Mattei

architettura. Le altre scuole artistiche in Roma erano già sotto l'impero delle forme barocche, e, specialmente nelle fontane, la scultura non aveva più che una funzione accessoria, di semplice decorazione.

Il magistrato romano, che spese per questa fontana 1200 scudi d'oro, non computata la condotta, ne ebbe sempre una speciale sollecitudine. Sotto Sisto V l'acqua Vergine lasciò il posto alla Felice che tuttora vi fluisce. Alessandro VII la fece restaurare nel quarto anno del suo pontificato, 1658. Quasi un secolo dopo, nel 1750, le furono apportati nuovi restauri, a cui benevolmente assenti Benedetto XIV, che, curioso come

Municipio a trasportare in luogo più raccolto e riguardato una così delicata opera d'arte. Nel *Buonarroti* l'architetto Bonelli propose di collocarla nel Museo Capitolino, altri di alloggarla nel cortile del palazzo dei Conservatori, dove già fu una fontana che prospettava l'ingresso.

Ma simili proposte trovarono sempre insormontabili oppositori. Gli amanti del *colore locale* non vogliono che sia tolto alla solitaria piazzetta dei Mattei il suo storico ornamento, perchè non sia distrutta una delle ultime visioni di Roma papale, ormai svanite in mezzo al tumulto della vita moderna.

Certo, tre secoli fa, l'ambiente di piazza Mattei con le alte facciate dei palazzi tutte coperte di affreschi, era contorno più nobile, e davvero più degno all'insuperabile bellezza del gentilissimo capolavoro. Ma adesso!

GIOVANNI BEDESCHI.

**La legge per la conservazione dei monumenti e degli oggetti d'antichità e d'arte.** — Alla vigilia del giorno in cui la famosa legge 12 giugno 1902 relativa alla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'antichità e d'arte avrebbe avuto pieno vigore anche nelle disposizioni relative all'esportazione — sospese per un anno a norma dell'art. 35 — i due rami del Parlamento, sul punto di prendere le vacanze, hanno discusso e approvato un disegno di legge d'iniziativa parlamentare tendente a sospendere l'applicazione di quelle disposizioni della legge 1902 che potevano rappresentare — date le condizioni presenti del bilancio del Ministero della pubblica istruzione per ciò che si riferisce agli acquisti d'opere d'arte — quella finestra aperta attraverso la quale molti nostri capolavori desiosi di altro cielo potevano spiccare il volo per il paese... dei rubli, dei dollari o delle lire sterline. E dobbiamo dir subito a or. or del vero che i nuovi articoli di legge votati dalle due Camere, soprattutto nella forma che ha dato loro l'Ufficio centrale del Senato — il quale, tanto nella discussione della legge quanto in queste disposizioni aggiuntive, ha mostrato maggiore ponderazione e maggiore *praticità* di vedute — sono, se si consideri la fretta che urgeva i nostri onorevoli ansiosi di fuggir via dalla capitale, quanto di meglio poteva esser fatto per salvar, come si suol dire, capra e cavoli; tanto più che il nuovo disegno di legge non risolve nulla d'un colpo, ma lascia aperta la questione, non uccide, come si è detto, il commercio antiquario e nemmeno apre le porte ai nostri capolavori, non lacera brutalmente interessi privati e tutela il nostro patrimonio artistico: non fa, cioè, se non dar tempo al Governo per armarsi contro quelli che potranno essere i gravi pericoli della legge approvata l'anno scorso.

Il disegno di iniziativa parlamentare risentiva un po' della confusione d'idee e d'apprezzamenti che è avvenuta in questa materia; aveva addirittura dello *ukase* e palesava essenzialmente il desiderio dei proponenti di tirar su, comunque, dovunque, una muraglia della Cina attorno alle nostre opere d'arte quali si fossero: esempio, l'articolo che deferiva per un certo tempo alla Giunta dei Comuni (!) e alla Commissione conservatrice dei monumenti il giudizio sulla, diremo, esportabilità di *qualsiasi* oggetto d'arte. L'Ufficio centrale del Senato ha vagliato queste norme, le ha coordinate, le ha principalmente rese pratiche, e tanto il Senato quanto la Camera elettiva hanno fatto buon viso alle proposte nella nuova forma che avevano assunto e le hanno approvate.

Con queste disposizioni restano invariate le norme della legge 1902, che andrà in vigore da qui a due anni: soltanto si stabilisce, per dirla in poche parole:

1) che per questi due anni sia vietata del tutto l'esportazione degli oggetti antichi di sommo pregio iscritti a catalogo o che provengano nel frattempo dagli scavi;

2) che a ciascun ufficio d'esportazione sieno aggregati un rappresentante della Giunta comunale e uno della Commissione conservatrice dei monumenti, e che ciascuno di costoro e l'Ufficio d'esportazione, riconoscendo il sommo pregio anche in oggetti non compresi nel catalogo, possano opporsi alla esportazione.

L'articolo 3° saggiamente dispone che « prima che scada il termine di due anni saranno iscritte nella parte ordinaria del bilancio della pubblica istruzione le somme necessarie per l'acquisto eventuale degli oggetti di sommo pregio ». Inoltre, si può dire a commento di questa disposizione, fu approvato il seguente ordine del giorno: « Il Senato invita il ministro dell'istruzione a inscrivere nei futuri bilanci una somma non inferiore a lire 500,000 annue per acquisti di oggetti d'antichità e d'arte, e a concordare col ministro del tesoro una anticipazione di sei milioni di lire per gli acquisti necessari nei primi anni dell'applicazione della legge 12 giugno 1902, rimborsabili in tante annualità successive ».

Ora si può domandare: tutela la nuova legge il patrimonio artistico italiano? Indubbiamente sì, per due anni, perchè proibisce senz'altro l'esportazione di ciò che è di grande pregio storico-artistico, perchè ci garantisce intorno a quello che possono produrre gli scavi, perchè ci mette al sicuro dalle possibili omissioni dei compilatori del catalogo o dai criteri troppo liberali di costoro. Ma tra due anni, quando le barriere fraposte da questa leggina, saranno tolte, e quando non resterà allo Stato, anche per gli oggetti di sommo pregio, se non il diritto di ricevere denuncia della vendita e il diritto di prelazione? Già si vocifera che il Governo alla fine dei due anni chiederà una proroga; c'è chi dice che si dovrà togliere in esame di nuovo la legge dell'anno scorso e magari rifarla da capo con norme più restrittive o più liberali a seconda del proprio punto di vista.

Ecco: noi crediamo che la legge del 1902, in onta a difetti inevitabili in un complesso di norme che per prime avevano il compito di unificare la nostra legislazione artistica, riesca ad armonizzare il diritto di proprietà privata col diritto e il dovere che ha lo Stato di tutelare il patrimonio artistico nazionale, e che possa avere applicazione piena: a un patto però, che l'articolo 3° e l'ordine del giorno che ho sopra riferito non rimangano lettera morta, e che somme, se non favolose, adeguate si assegnino al nobile fine di tenere in patria i nostri capolavori. Tutto è qui:



che lo Stato abbia i mezzi necessari per opporsi ai pericoli dell'esportazione e per assicurare all'Italia ciò che ha pregio indiscusso per la storia e per l'arte e che, esportato, rappresenterebbe veramente un altro brandello dell'anima italiana passato oltr'Alpe; se lo Stato non può o non sa concedersi questi mezzi sarà inutile e poco decoroso ricorrere ai palliativi delle proroghe; preparatevi o a rifare la legge o a piangere lagrime... di cocodrillo per i tesori che gli stranieri ci avranno strappato.

**La collezione sfragistica Corvisieri.** — Sebbene più volte annunciato, anche nelle colonne di questo periodico, l'acquisto da parte dello Stato della importantissima collezione di suggelli medioevali e del Rinascimento raccolta dall'erudito romano Costantino Corvisieri, era invece stato sconcluso per difficoltà sopravvenute all'ultimo momento. Siamo lieti ora di poter comunicare che mercè la tenacia della Direzione generale delle belle arti, e anche il buon volere del nipote ed erede dell'intelligente collezionista, l'acquisto della raccolta è stato definitivamente concluso per trentamila lire, e che si sta proprio di questi giorni prendendo la consegna della collezione ed eseguendone il trasporto nel Gabinetto delle stampe annesso alla regia Galleria nazionale d'arte antica.

L'acquisto corrisponde a un desiderio vivo e lungamente nutrito di coloro che conoscevano la collezione e ne avevano compreso l'importanza, e il Ministero, compiendolo, non solo ha fatto un prezioso dono al patrimonio artistico pubblico, ma si è reso veramente benemerito degli studi. Infatti, difficilmente si avrebbe potuto garantire che la collezione in un giorno più o meno prossimo non andasse smembrata e dispersa, e ognuno vede come tale fatto avrebbe costituito per gli studiosi in genere un danno ben più grave di quello che potesse essere per noi italiani il passaggio di essa oltre il confine. Quando si pensi che il mettere insieme la sua raccolta aveva costato al Corvisieri diligenti, amorose ricerche, durate forse la metà della sua vita, non si può non compiacersi che il pericolo di veder andare perduto tale tesoro di pazienza di collezionista sia definitivamente svanito.

La collezione è composta di 1634 matrici in bronzo, argento, acciaio, avorio, ecc., e per varietà, numero e importanza di pezzi, eguaglia, se pure non supera, le pochissime raccolte di questo genere, di cui le principali sono alla Bibliothèque Nationale di Parigi, al Bargello e al Vaticano. Anche non volendo prestar fede *a priori* alle attribuzioni di alcune matrici al bulino di Antonio del Pollaiuolo, del Cellini, del Lautizio, ecc., attribuzioni che in parte sono tutt'altro che prive di fondamento, è indiscutibile il fatto che figurano nella raccolta, vicino a pezzi che hanno singolare valore storico, altri di grandissimo interesse dal punto di vista artistico.

Ricordo tra i primi il sigillo di Federico secondo, del conte Folco d'Angiò, di Carlo e di Pandolfo Malatesta, di Rodolfo quarto, arciduca d'Austria (nato nel 1339), quello di Enrico, figlio di re Enzo, quello della corporazione dei prigionieri pisani a Genova, illustrato dal Manni e raffigurante la Vergine col Bambino in trono con ai lati due devoti incatenati; tra i secondi il sigillo del cardinale di San Giorgio, arcivescovo di Pisa (la Madonna troneggiante entro una mandorla sorretta da quattro angeli: sotto, San Giorgio che trafigge il drago), quello di Ludovico Beccatello, vescovo di Ravello, legato presso la Repubblica di Venezia (l'Ascensione), quello del cardinale Marcello Cervini (rappresentazione di un martirio: datato MDXXXXV), quello del cardinale Alessandro de' Medici, legato in Francia (in alto la Vergine col Bambino troneggiante sulle nubi: sotto, San Pietro e San Paolo), quello del cardinale Francesco Bandini Piccolomini, arcivescovo di Siena (l'Assunzione), quello dei Massari del Comune di Perugia (un drago rampante tra ornati di gusto finissimo) quello del partito guelfo di Montepulciano, quello dell'abate Francesco Livello (con la visione di Sant'Eustachio), infine quelli dei Comuni di Fano, di Macerata, di Acquapendente, ecc. ecc.

Ma è impossibile in queste note trattenerci sulla collezione tanto quanto sarebbe sufficiente per darne una idea, se non esatta, approssimativa: mi limiterò per il momento ad aggiungere che la collezione è composta di sigilli di Comuni, di laici ed ecclesiastici illustri; non mancano quelli di corporazioni religiose, nè di quelle di arti e mestieri: pochi appartengono a stranieri; numerosi relativamente gli anepigrafi e questi in maggior parte di epoca tarda.

C'è tanto più da esser lieti che nella collezione siano pezzi di grande valore artistico, perchè potrà darsi così che l'acquisto testè compiuto spinga a intraprendere uno studio sistematico intorno all'arte nei suggelli medioevali: finora l'importanza del sigillo è stata considerata limitatamente al rispetto diplomatico, archivistico e storico: si è visto finora nel sigillo quasi esclusivamente un segno di autenticazione, null'altro che un segno di validità del documento, ed è necessario ora di fare per i sigilli ciò che si è fatto per le medaglie, toglierli cioè in esame da tutt'altro angolo visuale e scoprirvi dentro l'arte. Ne potranno venir fuori interessanti sorprese, certo la storia dell'incisione e dell'oreficeria durante il medioevo e il Rinascimento potrà, dallo studio artistico del modesto sigillo — che è un'opera d'arte talvolta datata, spessissimo sicuramente databile — trarre nuova luce e forse nuovi e più saldi fondamenti per future indagini.

E chiudo questo cenno affrettato esprimendo il desiderio che un'altra collezione di antichi suggelli, la piccola, ma rarissima raccolta di sigilli romani che il Corvisieri era andato formando parallelamente all'altra

testè venduta, possa essere assicurata allo Stato e ricongiunta alla prima, formando un complesso che qualsiasi grande museo del mondo potrebbe invidiarci. Le trattative sono avviate e speriamo che la Direzione delle Belle Arti possa riuscire nel nobile intento.

**Una tavoletta della cattedra di Massimiano.**

— È noto come il conte Stroganoff possedesse fra le varie e preziose opere d'arte onde si compone la sua mirabile e ricchissima collezione, una tavoletta dello schienale della cattedra di Massimiano a Ravenna, e precisamente quella recante da un lato l'*Incredulità di Salome* e dall'altro l'*Entrata del Redentore in Gerusalemme*.<sup>1</sup> Se era sperabile che il degno gentiluomo — in cui l'amore dell'arte non è un'affettazione di moda, nè un mezzo qualsiasi per investire utilmente ingenti sostanze, ma intimo, profondo e potente sentimento, che va unito in lui a raffinatezza e genialità di gusto, e a squisitezza di scelta da conoscitore esperto — se era sperabile, dico, che si risolvesse un giorno o l'altro a donare il suo avorio perchè fosse ricongiunto alla cattedra, non era da credere che egli volesse così

presto privarsi del suo cimelio che era tra le cose più rare della sua collezione. Invece pochi giorni or sono il conte Stroganoff si è improvvisamente recato alla Minerva e ha consegnato nelle mani del ministro Nasi la preziosa tavoletta, perchè fosse restituita al venerando monumento. La tavoletta sarà quanto prima portata a Ravenna, e forse nel momento in cui queste righe vedranno la luce avrà già ripreso il suo posto.

Così a poco a poco la cattedra famosa si va reintegrando; già da parecchi anni il Museo di Napoli e il Museo Oliveriano di Pesaro cedettero le tavolette che esse possedevano; ora è stata la volta del conte Stroganoff; non manca oramai se non quella del Museo archeologico di Milano e sappiamo che, appianate alcune difficoltà, anche essa presto sarà consegnata. In tal guisa tutti i pezzi conosciuti della cattedra saranno di nuovo al loro posto, ma purtroppo ne mancano ancora altri che si ignora dove sieno andati a finire. Speriamo che la nostra fortuna ce li faccia rintracciare presso persone o istituti che vogliano e possano venderli, o, meglio ancora, come il conte Stroganoff, generosamente donarli.

Roma, 28 luglio 1903.

E. MODIGLIANI.

<sup>1</sup> Vedine la riproduzione ne *L'Arte* del 1898, pag. 2-3.

*Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.*

ADOLFO VENTURI, *Direttore* — ETTORE MODIGLIANI, *Redattore capo*.

Roma — Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.



# RICORDI DI UN VIAGGIO IN ITALIA

---

Lorenzo Monaco — La Madonna del Buio. — Uno stucco veronese del xv secolo. — Don Bartolomeo della Gatta. — Il maestro del « Trionfo della castità ». — Antonio Vivarini. — Girolamo Mazzola.



ONO qui insieme raccolte alcune impressioni di opere disperse in molti luoghi lontani: fra i tentativi di ricomporre l'impronta estetica delle città visitate, varie tutte fra loro e sparse in contrade mutevoli esse pure di aspetto, ove come il parlare e l'inflessione delle voci anche l'arte appariva con caratteri locali persistenti a traverso i secoli; fra gli sforzi di rievocare la fervida vita di un tempo, di rianimare gli edifici, le cattedrali ora deserte come meravigliose abitazioni di esseri spenti; fra i piacevoli studî di scrutare l'animo ed i sensi degli antichi artefici per meglio avvicinare le opere loro, queste impressioni rimangono la parte meno soggettiva dei ricordi di un recente viaggio.

Esposta con la denominazione di « Scuola di Giotto » trovasi nel Museo del Louvre, tra le opere degli antichi maestri italiani (n. 1315), un'anconetta che forse un giorno fu parte del corredo nuziale di qualche donna degli Alberti, dei quali si vede l'impresa con le catene nella base della vaga cornice (fig. 1). L'atto della Vergine che vi è dentro dipinta induce a sognare di un'intima pace domestica: sedutasi a terra sopra un cuscino, la madre sta sola col figlio, ma questi, chiamato da qualche voce di preghiera, si volge attento altrove, pur non lasciando con le mani il seno materno. Sul fondo dorato le tinte si accendono nelle carni, sfumano sulle vesti della Vergine, si spengono in ombre fosche entro le pieghe profonde della rossa vesticiuola del Bambino.

La piccola ancona, che rapisce veramente lo sguardo, non rientra del tutto nelle tradizioni giottesche, ma è opera di un artista che quelle animò del primo soffio dell'arte del secolo XV: con tanta tenerezza e delicata cura la dipinse don Lorenzo monaco miniatore.

Nel trittico della Galleria degli Uffizi (n. 41, fig. 2), recante la data dell'anno 1410, opera certa del monaco camaldolese, come è dimostrato dal raffronto con la grande pala firmata dal pittore (Uffizi, n. 1309), il viso della Vergine, pure assai somigliante, è modellato con maggiore secchezza che nell'ancona del Louvre, ma la forma della mano con la palma allungata (e specialmente quelle dita della sinistra appiattite e terminate in punta in modo affatto identico nei due quadri), la mossa del drappeggio che forma qualche piega ad occhio e copiosi risvolti, ogni più minuto particolare del vestire, la struttura così semplificata e caratteristica dell'orecchio, rendono evidente nelle due tavole l'opera di un solo artefice il quale vi adoperò il medesimo caldo sfumare delle tinte, trasfuse in ambedue la sua anima pia.



Fig. 1 — Lorenzo Monaco: Madonna  
Parigi, Museo del Louvre  
(Fotografia Braun & Clement)

A Bibbiena, in Casentino, abbiamo veduto nella casa del conte Vecchietti un'altra opera di don Lorenzo monaco finora ignorata e che attesta l'attività del pittore nel creare tali anconette famigliari coi più vividi raggi di sua arte (fig. 3). La Vergine è seduta a terra sopra un cuscino, come l'artista amò immaginarla nel quadro del Louvre; ella tiene sul ginocchio sollevato il Bambino benedicente, mentre due angioletti stanno librati nel cielo d'oro: un manto azzurro denso copre la Madonna che è vestita di tunica chiara delicatamente sfumata verso il bruno e ricamata d'oro; fiammeggia il rosso mantelletto del Bambino; le lunghe tonacelle degli angeli sono tinte di rosa.

Il piccolo quadro appare in diretta relazione col trittico degli Uffizi (basti confrontare le figure del Bambino, le mani della Vergine); ed ecco che in molte parti esso richiama l'anconetta del Louvre, nell'atteggiamento stesso e nel viso della Madonna, in certe linee del panneggio, in quelle bocche e lembi acuti del mantello del Bambino, nel tondeggiare delle teste dei putti i quali hanno simili affatto le piccole orecchie e le mani. Tuttavia l'esecuzione del quadro di Parigi non è da ritenere sia stata vicina di tempo a quella della Madonna di casa Vecchietti: ivi è una fermezza quasi eccessiva del segno; le pieghe, i contorni sembrano incisi: colà, tutte le forme, anche di fronte al trittico degli Uffizi, hanno una dolcezza maggiore, le vesti si gonfiano alquanto, un'ombra più densa penetra nelle pieghe ed avvolge le carni; nell'anconetta degli Alberti, forse una delle opere ultime del pittore che visse sino verso il 1425, traluce viva l'arte del l'Angelico e di Masolino.



\* \* \*

Movendo verso l'ardua cima della Verna dal poggio cinto di cipressi onde Bibbiena vede tanta parte del Casentino, in breve si giunge al convento di Santa Maria del Sasso.

Nell'ampio chiostro e nell'atrio è una pace grande. La chiesa, edificata con l'aiuto di Lorenzo il Magnifico e, secondo antiche memorie,<sup>1</sup> con l'opera di un architetto Bartolomeo Bozzolini da Fiesole, mostra nelle gracili sue membrature, nelle cornici colorite a pietra serena, la gentilezza dell'ultimo Quattrocento fiorentino; ha un leggiadro ciborio innalzato sul finire del XV secolo; va adorna di vetri dipinti, di un coro di legnami intagliati e lavorati a tarsia nell'anno 1525 da maestro Salvatore di Santa Maria in Pruneta e da Michele suo figlio; possiede alcune pitture nelle quali bene si può osservare la maniera di fra Paolino da Pistoia nel suo tempo migliore.

La tavola della Madonna seduta in trono col Bambino fra santi, firmata: «F(rater) P(aulinus) OR(dinis) P(raedicatorum) .1525», è simile assai per la composizione al quadro dipinto dallo stesso pittore e conservato nella Galleria d'Arte antica (n. 170) a Firenze, col quale ha comuni le figure duramente profilate, i visi coloriti di fiacche tinte rosee, i colori opachi e cangianti delle vesti che staccano sul fondo plumbeo ed uniforme. Uguali caratteri si ritrovano nella parte superiore della grande pala dell'*Assunzione*, posta sopra l'altar maggiore della chiesa, e nella tela grigiastra ove appare San Vincenzo Ferrerio gesticolante. Frate Paolino imita le mosse enfatiche, non la grandiosità statuaria delle figure di fra Bartolomeo, non il fumeggiar dei colori nel chiaroscuro possente; nè di Mariotto Albertinelli mai sa riprodurre le tinte brillanti: dal maestro suo egli ebbe non l'anima ed i vigorosi disegni, ma i modelli di legno snodati, e con quelli procurò di fare sua arte.

Sotto la chiesa luminosa, in un oratorio occupato da una continua penombra, si cela in mezzo ai voti di argento un antico simulacro della Vergine, cui i fedeli han dato il nome di *Madonna del Buio*.<sup>2</sup> (Tav. I) È una statua di legno alta quasi quanto il naturale: la Madonna, ritta in piedi, tiene in braccio il Bambino che stringendo fra le mani un pomo volge il visetto verso i devoti. Conservata in parte rimane l'antica policromia: le carni hanno una calda tinta rosea splendente come in patina vitrea; luci d'oro passano sul capo del Bambino, sulle trecce della Vergine che, tutta vestita di una lunga tunica rossa, stretta sotto il seno da un'aurea cintura, e di azzurro mantello a risvolti dorati, reclina il gracile corpo a sostenere il peso del figlio e dolcemente sorride.



Fig. 2 — Lorenzo Monaco: Madonna (particolare) — Firenze, Uffizi (Fotografia Alinari)

<sup>1</sup> Vedi FINESCHI, *Compendio sopra le due pregiabilissime immagini che si venerano nella chiesa di Santa Maria del Sasso*. Firenze, 1792. Importante è la seconda edizione (Arezzo, 1877), con notizie intorno ai

ragionevoli restauri fatti alla chiesa.

<sup>2</sup> La unita riproduzione è dovuta alla cortese condiscendenza del reverendo priore del convento ed all'opera intelligente del mio amico U. Vecchiotti.



Fig. 3 — Lorenzo Monaco: Madonna - Bibbiena, Casa Vecchietti

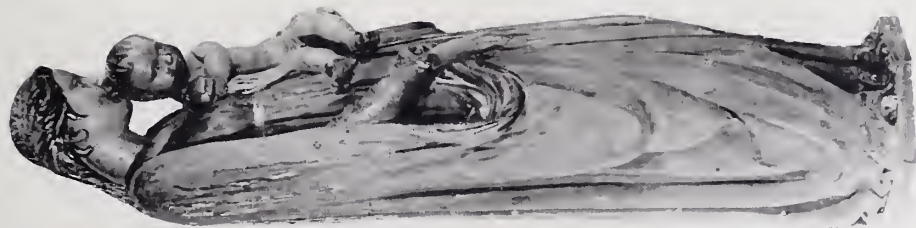
Un bassorilievo di stucco del Museo nazionale di Firenze — nel Museo di Berlino si conserva del medesimo originale un'altra impronta — ricorda per alcune affinità di maniera la statua della Madonna del Buio (fig. 4). Simile vi è in parte l'acconciatura dei capelli della Vergine lisciati sul vertice del capo e mollemente ravviati sulle tempie; gli occhi e le labbra sono tagliati con uguale sechezza; le mani si appiattiscono con le dita insieme ristrette, senza vita; così nel bassorilievo come nella statua, il Bambino, dal viso tondo e testardo, ha il corpo polposo e saldamente costruito, ma rigidetto nel torso, coperto da un sottile velo obliquo; una certa inerzia, una pesantezza di modellato si vede nelle guance, nel collo non flessibile della Vergine, nel semplice e greve drappeggio. Alcune diversità del modellare i capelli, del piegare le vesti della Madonna, non lasciano tuttavia credere che le due opere si debbano ad un medesimo artefice, sebbene giovi ravvicinarle pei loro molti caratteri comuni.

Lo stucco del Museo di Berlino venne attribuito da W. Bode a Luca della Robbia, benchè in quelle forme pesanti, nel corpo atticiato del Bambino, e nelle mani e nel panneggio, sia difficile ravvisare l'arte di colui che animò morbide carni, mani sensitive, drappi palpitanti sopra membra vive. Qui piuttosto dobbiamo scorgere l'opera di un artefice che lavora presso i grandi scultori fiorentini della prima metà del Quattrocento, ispirandosi in parte alle opere loro, risentendo specialmente dell'arte di Donatello nella tristezza ch'egli effonde sul viso della Vergine, assente quasi col pensiero più che intenta a secondare i baci che il bambino le porge, ma serbando uno stile distinto, per certa arcaica rigidezza delle forme da quello dei diretti seguaci del maestro.

E la *Madonna del Buio* ci appare creata essa pure in condizioni artistiche equivalenti.

Mentre a Firenze e fuori di Toscana i popolari plasmatori di terre e di stucchi esprimevano con la docile materia di loro arte, nel fiorir degli ornati, nei ricchi viluppi delle vesti, nei visi radiosi di sorriso, la gioia del movimento e della vita; mentre lo scultore del grande gruppo della Madonna col Bambino, ora nel Museo del Louvre, intagliava il legno con una grandiosità stupenda, così come faceva a Siena lo scultore delle statue lignee della chiesa di San Martino, l'intagliatore della Madonna del Buio, privo di tanta originalità, ha





LA MADONNA DEL BUIO  
BIBBIENA: CHIESA DI SANTA MARIA DEL SASSO





pur una maniera propria, fatta di timidezza tecnica, di delicato ritegno, animata anche da riflessi dell'arte dei maestri maggiori.

L'esile persona della Vergine si curva alquanto sui fianchi, ma compostamente, senza leziosità goticizzante, e nel suo dimesso atteggiamento, nell'intimità dell'espressione, nel lento sciogliersi delle sue chiome, rammenta alcuna delle prime opere di Luca della Robbia, quale la terracotta del South Kensington Museum rappresentante la Madonna che, ritta in piedi entro una nicchia, regge sulle braccia il Bambino. Il sorriso lieve, incerto, che erra sul volto della Vergine senza giungere a schiudersi intero, ed insieme le vesti che si raccolgono sulla angusta base ottagonale rendendo immota tutta la figura, sembrano invece derivare ancora all'intagliatore dall'arte del XIV secolo; mentre il Bambino, studiato volenterosamente dal vivo, mostra già le tendenze naturalistiche della scultura fiorentina del Quattrocento accolte da un artista non padrone delle forme ch'egli riproduce perciò duramente, come l'autore del bassorilievo nel Museo nazionale.

L'intagliatore della Madonna del Buio dovette operare a Firenze nella prima metà del XV secolo:<sup>1</sup> la stessa sua semplice tecnica, nella quale sembra continuarsi quella degli intagliatori toscani dei gruppi dell'*Annunciazione* ora conservati al Louvre, a Lione ed altrove, lo sottrasse forse alla fantasiosa maniera degli altri più popolari plastici del suo tempo: egli conobbe l'arte di Donatello e di Luca della Robbia; unì caratteri arcaici, incertezze di modellato, ricerca del vero, in un'opera che possiede tutta l'incantevole grazia delle forme timide, non ancora interamente dischiuse.

Al di là del tranquillo convento di Santa Maria del Sasso l'aspra cima della Verna invita verso i capolavori di Andrea della Robbia.

Nel percorrere l'Italia settentrionale si presentano insistenti i rapporti d'arte che durante la prima metà del secolo XV furono fra quelle regioni e la Toscana. A Castiglione d'Olena, se pure gli affreschi di Masolino sembrano non avere influito sullo stile dei pittori lombardi, rimane un notevole gruppo di sculture le quali richiamano, nel fonte del battisterio e nella porta laterale della chiesa del Santo Sepolcro, l'arte del fiorentino Giovanni di Bartolo Rossi; ma nello stesso tempo mostrano caratteri non alieni dalla maniera di Jacopino da Tradate: a Milano, sono le sculture della guglia Carelli; a Venezia, è la decorazione della facciata di San Marco alla quale Niccolò di Arezzo partecipò; è la tomba Mocenigo nei Santi Giovanni e Paolo; sono i capitelli del palazzo ducale: a Padova, l'arte del Mantegna trova nelle opere di Donatello le sue più intime rispondenze.

Verona, attivo centro artistico, vide svilupparsi in forme singolari, certamente sotto l'influenza dei propri pittori, la plastica toscana. Invero si stenta a credere venuto di Toscana il maestro che nelle terrecotte della cappella Pellegrini, in Sant'Anastasia, appare decoratore così esuberante, e per il suo amore degli ornati, pel disegno involuto delle vesti, tutto si avvicina alla scuola pittorica veronese. Nel mausoleo Brenzoni, in San Fermo, soltanto la statua del profeta rammenta come lo scultore fiorentino Giovanni di Bartolo Rossi già fosse stato compagno a Donatello; le figure della *Resurrezione*, gli snelli angeli con i visi infantili ombreggiati dalle ampie zazzere,

<sup>1</sup> In uno statuto del Comune di Bibbiena, del 3 dicembre 1525, si parla della Madonna del Buio « che è Immagine di epso Comune di Bibbiena, et facta dal Popolo di quello più anni passati ». (FINESCHI, op. cit., seconda ediz., pag. 74).



Fig. 4 — Stucco fiorentino, XV secolo  
Firenze, Museo Nazionale  
(Fotografia Alinari)

Fra quelle colline ed i chiari piani minuziosamente coltivati, fra aride crete ed ampî sbocchi di valli, i due maestri passarono gran parte della loro vita operosa, nella pace di quelle piccole città formarono più forte e più indipendente l'arte loro. Ad Arezzo, a Monterchi, a Borgo San Sepolcro, le sensazioni delle opere di Piero della Francesca si intrecciano nell'animo con quelle delle opere di Luca a Cortona, al Borgo, a Città di Castello; in disparte, deviando verso la desolata contrada di Monteoliveto, e più oltre, sull'altura orvietana, si ritrova tutto solo in sua terribile grandezza il Signorelli.

Ai due maestri il Vasari amò congiungere nella propria ammirazione un altro pittore, don Bartolomeo della Gatta, abate di San Clemente in Arezzo, che lavorò egli pure nelle medesime regioni ove si svolse l'attività di Piero della Francesca e di Luca Signorelli, e ove per gran tempo rimase circoscritta la sua fama, non essendo andate disperse in altri luoghi le opere sue. Una strana fortuna combattè invero il nome dell'artista che il Vasari magnificò come miniatore, pittore, architetto, e quale musico simile a Pane! Si negò a quelle lodi ogni fede, si dubitò dell'esistenza stessa del pittore, se ne smembrò l'opera distribuendola ad artisti assai minori, sino a che i documenti non provarono che l'artefice celebrato non era stato una finzione del Vasari: quegli che il biografo chiamò col nomignolo di don Bartolomeo della Gatta fu di suo vero nome don Pietro di Antonio Dei, fiorentino, e visse probabilmente dal 1408 al 1491 producendo una serie di opere, indicate esattamente dal Vasari, congiunte fra loro da unità di tendenze, tali che vi si può rintracciare l'evoluzione artistica del pittore.

Secondo il racconto del Vasari, don Bartolomeo della Gatta fu educato a Firenze nell'arte del miniare, nè si diede a maggiori opere di pittura prima del 1468, quando già era venuto nel convento dei Camaldolesi di Arezzo; in età avanzata adunque, ove si ammetta ch'egli sia morto più che ottuagenario nel 1491, ciò che sembra poco verosimile nel considerare la giovanile flessibilità di stile che dimostrano anche le ultime sue opere. Nuove ricerche potranno forse determinare esattamente l'anno della nascita del pittore e indicare, con la scoperta dei manoscritti da lui ornati, quale sia stata la sua arte di miniatore.

I primi grandi lavori di don Bartolomeo della Gatta, menzionati dal Vasari, sono le due tavole ora conservate nella Pinacoteca civica di Arezzo, rappresentanti ambedue San Rocco e certamente eseguite in una medesima epoca, come dimostrano le strette affinità ch'esse hanno fra loro. Nella tavola maggiore, recante la data del 1479, San Rocco grandeggia con l'alta persona in mezzo alla piazza della Misericordia di Arezzo, ammattonata tutta di quadrelloni rossi con striscie di pietre bianche che sfuggono in dentro, a prospettiva; il santo congiunge le mani ed alza gli occhi alla Vergine che appare, circondata da angeli, al di sopra del palazzo della Misericordia: la luce di un pallido sole nasconde in un vapore luminoso la fronte del palazzo, batte dolcemente sulle vesti, sulle gambe ignude e piagate del santo che eleva le sue membra robuste volgendo il viso glabro e sofferente verso la celeste visione. Assai meglio conservata della precedente è la seconda tavola nella quale biancheggia in fondo la città di Arezzo, mentre San Rocco genuflesso sul primo piano implora salute dal Cristo che si mostra in mezzo al cielo ove gli angeli volano spezzando i dardi ch'egli scaglia dall'alto: qui pure una tenue luce indora le carni giallastre e patite del santo.

Nella città ove Piero della Francesca aveva lasciato la sua opera maggiore e ove Luca Signorelli già nel 1472 era stato chiamato ai suoi primi lavori, queste opere di don Bartolomeo della Gatta mostrano una maniera distinta da quella dei due grandi maestri e costituita con caratteri propri, nella quale sembra di poter ravvisare soltanto alcun rapporto con l'arte di Antonio Pollaiuolo. Rievoca l'arte del maestro fiorentino, che così fortemente doveva influire anche sopra Luca Signorelli, la rude figura del santo con le aiutanti membra grossamente legate fra loro, con le tinte giallastre ed il modellare unito delle carni, laddove è tutta propria di don Bartolomeo l'esecuzione minuziosa del dipinto, con brevi lumeggiature, quasi tocchi di penna, con ombre tratteggiate a linee parallele. Molti dei caratteri che si vedono nelle due tavole del Museo civico di Arezzo saranno poi mantenuti nelle altre opere del pit-



tore; lunghe mani con unghie squadrate e coi tendini tesi; lievi luci sulle folte chiome; pieghe capricciose e sottili come in velo, nelle vesti degli angeli: soprattutto sarà ripetuta l'espressione estatica dei visi che si volgono obliquamente in alto sollevando i grandi occhi rigonfi.

Altre opere di don Bartolomeo della Gatta valgono a meglio definirne l'individualità artistica, e dimostrano ch'egli non seguì mai Piero della Francesca così da vicino che possa essergli attribuita, come si fece,<sup>1</sup> la tavola della Madonna col Bambino fra angeli, proprietà della *Christ Church Collection* di Oxford, vera opera del maestro di Borgo San Sepolcro.

Sulla facciata della chiesa di San Bernardo in Arezzo il Cavalcaselle riconobbe in alcuni avanzi di un affresco rappresentante l'*Apparizione della Vergine a San Bernardo*, l'opera dell'abate di San Clemente. Sta presso alla Vergine un angelo con vesti di velo a piccole strie bianche, con ampia zazzera lisciata e accarezzata da lumeggiature, con braccia malamente innestate agli omeri come nelle figure degli angeli entro le due tavole della Pinacoteca. Da un lato si scorge San Bernardo che alza estatico gli occhi verso l'apparizione, mentre la sua fronte e le rughe del viso sono toccate da un delicato chiarore: fioriscono presso il santo alti steli di giaggiolo. In due tondi, presso la lunetta sovrastante alla porta, è dipinta l'*Annunciazione*, ed ivi più chiari appaiono i caratteri fiorentini delle prime opere del nostro pittore, quali poi si rivedranno in altri dipinti che con certezza si possono a lui attribuire.

Adunque in questo periodo l'arte di don Bartolomeo della Gatta non subiva ancora l'influenza di Luca Signorelli, il quale era allora nei suoi principî; nè possiamo credere associati insieme, come pensano il Vischer e lo Steinmann,<sup>2</sup> i due pittori nell'opera degli affreschi della sagrestia di Loreto, ove certa lieve varietà di maniera, anzichè dalla collaborazione di due artisti diversi, deriva dallo stile stesso di Luca Signorelli che si andava formando e servava vivo il ricordo degl'insegnamenti di Piero della Francesca, mentre già preludiava alle grandi opere future.

Nell'affresco della *Conversione di Saulo* il viso del santo rammenta i tipi consueti a Piero della Francesca, ma l'insieme della composizione già determina quello che fu il più alto carattere dell'arte di Luca Signorelli. Piero, sommo colorista, ricercatore mirabile delle forme immerse nella piena luce, mai non possedette l'abilità di ritrarre movimenti istantanei, diede alle sue figure una grave inerzia di gesti, un'agitazione che non sembra procedere dalla loro volontà; lo scolaro trova invece subito la più esatta ed essenziale espressione dei moti più arditi, preannunzia nell'affresco di Saulo la terribile caduta dei fulminati ch'egli imaginerà ad Orvieto. Negli apostoli (fig. 6), come negli angeli e nei santi su per la cupola di Loreto, alle figure che per le floride carni dei corpi giovanili, per la dolcezza dei profili tondeggianti, ricordano l'arte di Piero della Francesca, il Signorelli va alternando altre immagini nelle quali elabora il tipo umano che più tardi riprodurrà costantemente, tragico, con bronzee carni disseccate, con occhi ora abbassati e quasi privi di sguardo, ora sollevati con iridi natanti, col viso chino sulle membra eroiche, in una cupa meditazione.

Gli affreschi di Loreto portano così l'impronta dello sviluppo del genio di Luca Signorelli verso forme ognor più personali.

Tale ritroviamo il Signorelli intento ad affrescare nella Cappella Sistina la storia del Testamento di Mosè che un tempo si volle ingiustamente negare del tutto all'attività del maestro (fig. 7). Guardisi il prezioso quadretto della Brera rappresentante la Flagellazione di Cristo, firmato «opus Luce Cortonensis», che la chiarezza del colore, le carni non ancora inaridite come poi vediamo, ad esempio, nella pala della Cattedrale di Perugia (dell'anno 1484), dicono opera giovanile del Signorelli: or bene, la terzultima figura a destra nell'affresco della Sistina rassomiglia interamente, pel colore denso, per la morbida grossezza dei contorni, pel chiaroscuro, alla figura di Pilato nel quadretto della *Flagellazione*, ed anche si rivedono nell'affresco quei

<sup>1</sup> M. CRUTTWEL, *Luca Signorelli*. Londra, 1899. — E. STEINMANN, *Die sixtinische Kapelle*, pag. 532

<sup>2</sup> R. VISCHER, *Luca Signorelli*, pag. 319. Lipsia, 1879. e segg. Monaco, 1901.



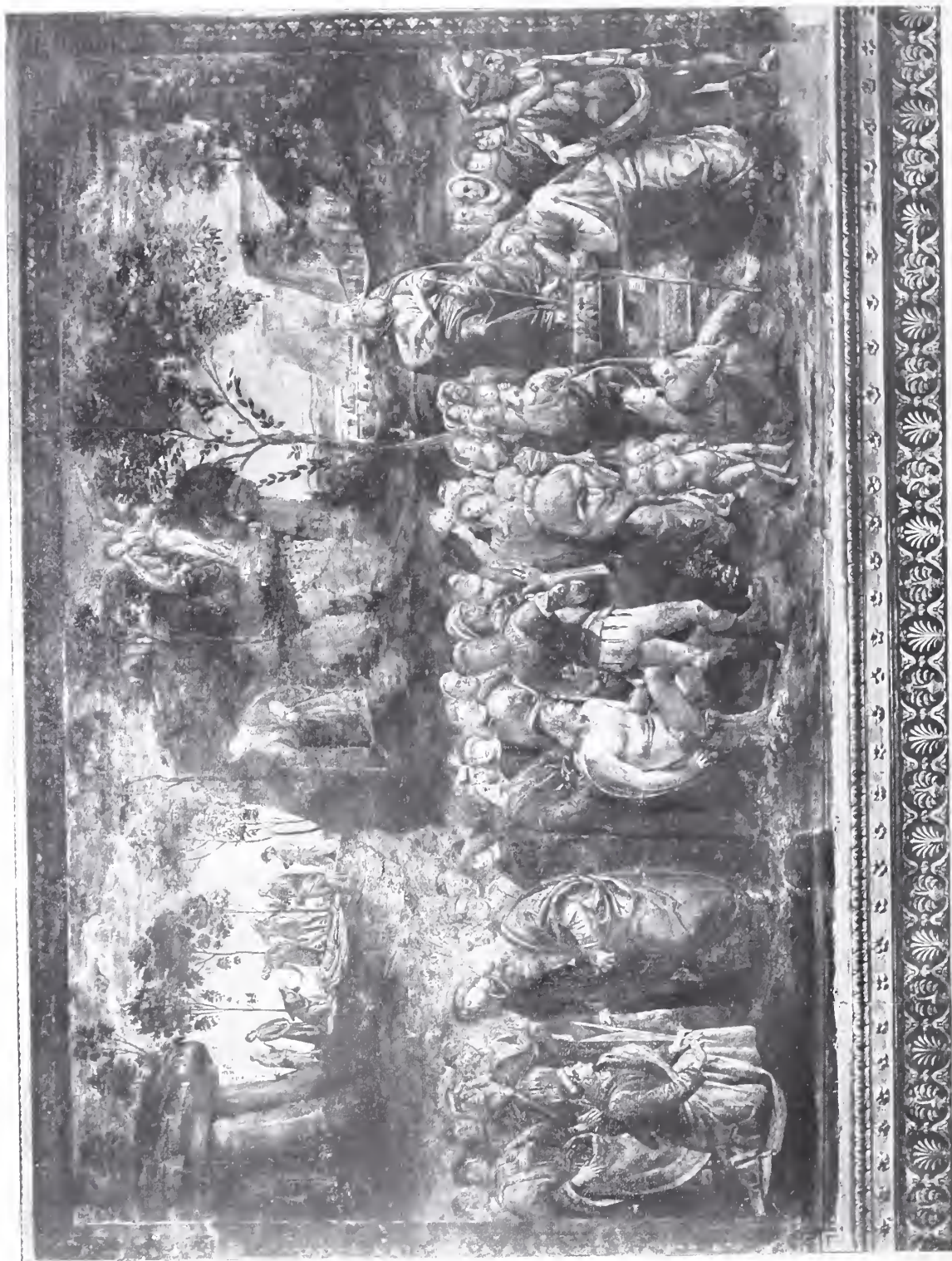


Fig. 7 — Il Testamento di Mosè - Roma, Cappella Sistina  
(Fotografia Anderson)



segni neri che nel quadro profilano le carni. Giovani snelli ed attillati che si mostrano di tergo, vecchi che riposano appoggiandosi tutti sui loro bastoni ed altre figure, come quella del vecchio curvo sul giovane ignudo nel mezzo dell'affresco, rimarranno care a Luca Signo-

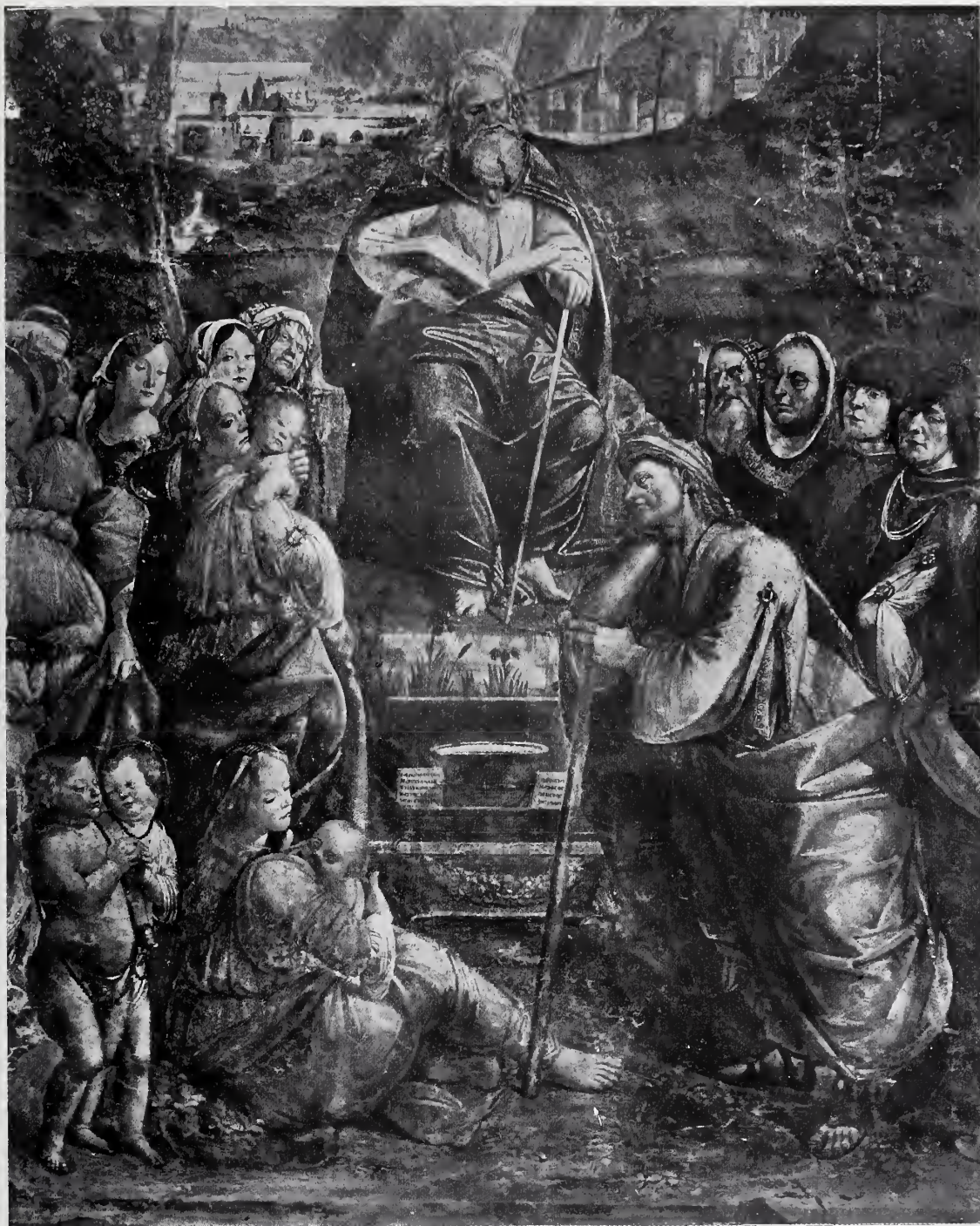


Fig. 8 — L. Signorelli e Bartolomeo della Gatta: La legge di Mosè (particolare). Roma, Cappella Sistina  
(Fotografia Anderson)

relli, e saranno da lui replicate a Monteoliveto, nei quadri di Perugia e della Galleria di Londra.

L'opera del maestro di Cortona nell'affresco della Sistina è palese e viene ormai ammessa da ognuno, ma in alcune parti l'esecuzione diversa del dipinto e lo studio delle forme in altro



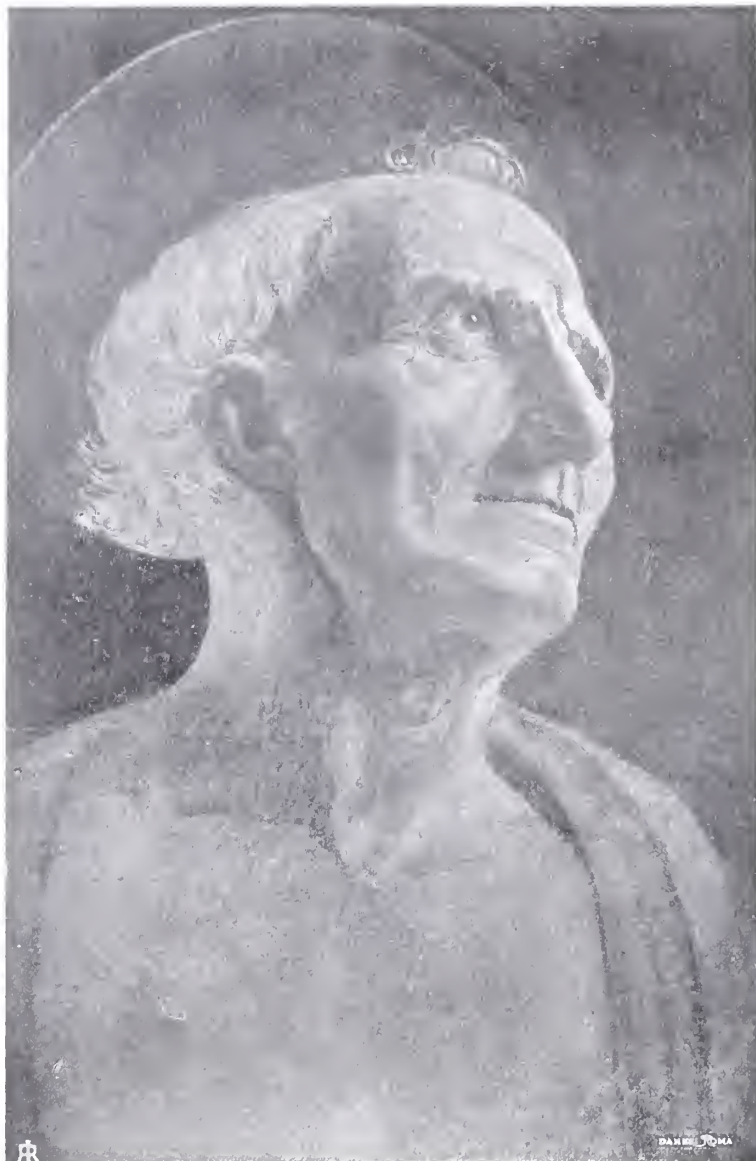


Fig. 9 — Bartolomeo della Gatta: Un santo - Firenze, Palazzo Pitti  
(Fotografia Alinari)

ricordano alcuni documenti, la tavola rappresentante le Stimate di San Francesco, tuttora conservata nella chiesa francescana del luogo. Il quadro è chiuso nel fondo da alti alberelli; su un tronco sta appollaiata una civetta; è notte e niun colore vivo risalta nell'aria grigia, tranne le ali scarlatte (tinta che ritorna in quasi tutte le opere di don Bartolomeo, nei coralli della corona di San Rocco, nelle collane di putti dipinti nella Sistina) del crocifisso che appare in alto a San Francesco volgente pieno di passione il rude suo viso; un altro frate guarda alla visione alzando alquanto la testa con quella mossa ch'era già familiare al pittore quando eseguì le due tavole della pinacoteca di Arezzo, delle quali qui si ritrova la grande dolcezza di modellatura e del lumeggiare. Una povera luce schiara alquanto le tonache bigie dei frati, ponendo un certo chiarore sui loro visi giallastri: tutto è delicatezza di colori fusi in una grigia tonalità.

Invero don Bartolomeo della Gatta dovette possedere un'attività singolare sino agli ultimi anni di sua vita, tante opere il Vasari ricorda da lui

eseguite in Arezzo, disegni per architetture, grandi decorazioni murali: di queste ci è rimasto soltanto un frammento, che fu parte degli affreschi della Cappella Gozzari, rappresentante San Girolamo penitente, ora trasportato in assai cattive condizioni nella sagrestia del duomo della città.

L'artista che si mostrò dapprima delicato modellatore ma, nelle tavole della pinacoteca, troppo minuzioso tecnico nel riprodurre gli effetti di luce, ci appare ora in un nuovo singolare aspetto: pur conservando i caratteri principali della sua antica maniera, nelle sue ultime opere don Bartolomeo della Gatta risolve in nuova forma il problema della luce, quasi che la libera e larga soluzione che Piero della Francesca ne aveva lasciato nei suoi affreschi di Arezzo si fosse imposta alfine anche al pittore operante nella stessa città.

Nell'affresco della Cappella Sistina si scorge, al di sopra del gruppo delle donne, il selvatico viso di un uomo che appassionatamente contempla Mosè: il colore roseo, con certe ombre azzurrognole nelle carni, non lascia dubitare che anche questa figura sia opera del medesimo artista che ritrasse le donne vicine; ed ecco che laddove Luca Signorelli suole





*Fotogr. Danesi Roma*

BARTOLOMEO DELLA GATTA: STUDIO DI UNA TESTA

ROMA - GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE







Fig. 10 - Bartolomeo della Gatta: L'Assunta - Cortona, San Domenico  
(Fotografia Alinari)





Fig. 11 — Maestro fiorentino della fine del secolo xv. Il Trionfo della Castità - Torino, R. Pinacoteca  
(Fotografia Anderson)



avvolgere in un chiaroscuro denso e ben fuso i visi delle sue figure, qui don Bartolomeo cerca di riprodurre l'effetto d'una forte onda luminosa, che battendo sopra un volto dalla rude espressione, quali egli amava, ne scopre ogni rugosità carnosa della cute e ne divide nettamente le parti illuminate da quelle nascoste alla luce. L'affresco di San Girolamo, nel



Fig. 12 — Maestro del *Trionfo della Castità*: Amore e Castità  
Londra, Galleria Nazionale

duomo di Arezzo, ci mostra il pittore intento a proseguire in tali ricerche: il vecchio, consunto dai digiuni e dal dolore, volge verso l'alto — nella movenza caratteristica alle figure di don Bartolomeo — il selvaggio suo viso, i grandi occhi dal bulbo rigonfio, mentre una viva luce batte il suo cranio, ed il corpo ignudo e stecchito. Nel fondo, alcune storiette della vita del santo, dipinte con la maniera facile e rapida che si vede nelle predelle di Ca



Fig. 13 — Bastiano Mainardi: Fanciulla  
Firenze, Santa Maria Novella  
(Fotografia Alinari)

stiglione Fiorentino, rendevano più vago agli occhi del Vasari l'affresco che per i gravi danni sofferti poco più serba della primiera bellezza: vi si travede nondimeno ancora l'arte del pittore elevata ad una forza nuova, pari nel segnare le figure, nella terribilità a quella di Luca Signorelli, ricercatrice di nuove guise di riprodurre la luce.

È in una grande tela conservata nella chiesa di San Domenico a Cortona che alfine don Bartolomeo ci si mostra nella grandezza della sua ultima maniera. Fra un coro di angeli, al suono di mandole, di violini e d'arpicordi la Vergine vi è assunta in cielo, mentre sulla terra gli Apostoli stanno raccolti presso il sarcofago ch'ella ha lasciato colmo di gigli e di rose (fig. 10). Uno sciagurato pittore ridipinse tutta la schiera superiore degli angeli, rimise ad oro molti nimbi, aggiunte nel primo piano le figure dei due santi inginocchiati, ma per fortuna lasciò intatta la maggior parte dell'opera primitiva, che già fu rettamente attribuita all'abate di San Clemente. Basta, per convincersi di questo,

comparare la figura della Vergine con quella di una gentildonna che nell'affresco della Sistina ha sul capo un velo trattenuto da una fibbia gemmata: le due figure sono senza dubbio ricavate da uno stesso modello, con una medesima maniera di segnare le ciglia abbassate, di formare mollemente la bocca ed i contorni del viso. Si confronti anche il San Girolamo dell'affresco di Arezzo con i vecchi apostoli della tela di Cortona, nei quali si rivedono le stesse movenze delle teste rivolte obliquamente in alto, le fronti sfuggenti, gli occhi gonfi, le narici incavate, i capelli filati e la cute rugosa del viso studiata con ugual maestria: nelle due opere v'è una simile potente ricerca della piena luminosità.

La parte superiore della tela di Cortona è molto offuscata, ma vi s'indovina ancora la festa di colori, delle tinte rosse, azzurre, bianche, vellutate e sparse di pagliuzze d'oro, che brillava un giorno sulle vesti della Vergine e degli angeli dai rosei visi e dalle alte zazzere bionde: intorno a Maria gira una ruota di cherubini di colore scarlatto — la viva nota che don Bartolomeo non omise mai nei suoi quadri. Il gruppo della Madonna e degli angeli dimostra certe relazioni con opere della scuola senese che forse ispirarono il pittore, ma dove il coro di angeli, dipinto da Benvenuto di Giovanni nella sua tavola dell'Ascensione, conservata nell'Accademia di Siena (X, 37), e tutte le opere degli altri maggiori maestri senesi contemporanei hanno strane rigidezze geometriche di forme, don Bartolomeo ideò i suoi angeli, fanciulli beati al suono delle proprie voci e degli strumenti, come se avesse ancora dinnanzi agli occhi gli esseri tutta gioia e pienezza di vita creati da Melozzo di Forlì: egli li effigiò nelle vesti smaglianti, nelle ricche capelliere, nelle rosee carni con la morbidezza e la libertà che già aveva adoperata nei lavori della Sistina.

Le figure degli apostoli sono la parte meglio conservata della tela serbando intatta la freschezza della prima tempera. Ogni viso è studiato variamente dal vero: l'un apostolo leva il volto spettrale, aprendo la bocca cavernosa, altri medita chinando la testa bruna o sparsa di canizie, altri sembra assorto in una calma devota, altri pare rapito nella visione beata, mentre un'onda di candida luce li investe tutti, limpida rivela ogni ruga dei visi illuminando fortemente alcune parti e lasciando in un'ombra vitrea monocromatica i piani che le sfuggono. V'è in queste figure una mirabile larghezza di segno, una potenza di verità derivata certamente al pittore dal contatto ch'egli aveva avuto con Luca Signorelli, ed insieme uno studio di luci che proviene direttamente dagli affreschi di Piero della Francesca in Arezzo.



Un disegno posseduto dalla Galleria Nazionale di Roma (Tav. II) e attribuito da alcuno a Piero di Cosimo da altri a Luca Signorelli o a don Bartolomeo,<sup>1</sup> ci pare opera di quest'ultimo pittore. Se nella collezione dei disegni della stessa Galleria Nazionale si considerano i putti disegnati da Piero di Cosimo con tanta precisione nei fini contorni, con minuziose e diligenti lumeggiature, non si potrà mai pensare che la stessa mano abbia potuto eseguire il disegno del quale parliamo, che è invece lavorato a matita e a polvere di carbone secondo una tecnica assai vicina a quella del Signorelli. Da un lato del foglio è abbozzato il profilo di un giovane, che ricorda alcune figure dell'affresco del *Testamento di Mosè*, dall'altro lato è condotta a termine, con lapis nero, una testa di vecchio staccata sulla calda tinta del fondo. Il disegnatore



Fig. 14 — Maestro del *Trionfo della Castità*: Devote - Milano, Galleria Crespi  
(Fotografia Anderson)

cercò di modellare le forme per mezzo della luce, così come rece il pittore della tela di Cortona: la luce percuote il viso rugoso, rischiarando le grinze rigonfie intorno agli occhi, le labbra arcuate e sottili, mentre il selvatico vecchio, alzando il viso obliquamente — e la fronte sfugge all'indietro — sta assorto nella sua visione. V'è tale figura di apostolo nella tela di Cortona che sembra ricavata da questo stesso studio e non lascia dubbio che il disegno sia opera dell'abate di San Clemente nell'ultimo periodo di sua attività.

Il quadro di Cortona e il disegno della Galleria Nazionale ci conducono a sospettare la mano di don Bartolomeo in una tavoletta di Palazzo Pitti, che il catalogo dichiara d'ignoto autore (fig. 9). Sopra un fondo opaco, rotto dalla tinta del nimbo, il santo solleva il viso: un forte chiarore lo investe dall'alto, scopre ogni ruga della cute, avvisa l'occhio grande e rigonfio rapito dalla visione che intenerisce ed illumina lo spirito del burbero vecchio. I piani non disfiati da quell'onda di luce restano immersi in ombre vitree, uniformi, entro le quali le carni diventano quasi monocromatiche. Parve a F. Knapp<sup>2</sup> che il quadretto fosse guasto assai,

<sup>1</sup> U. FLERES, *Disegni della Galleria Nazionale in Roma (Le Gall. Naz. It., II)*.

<sup>2</sup> KNAPP, *Piero di Cosimo*. Halle, 1899.



tale nondimeno da potersi ritenere come studio o anche copia di una figura di Sant'Antonio che si vede nella tavola dell' *Immacolata Concezione*, opera di Piero di Cosimo conservata nella Galleria degli Uffizi, ma il dipinto non lascia veramente scorgere nella nitidezza della sua esecuzione traccia alcuna di ritocco, ed al confronto dimostra di non avere con quella



Fig. 13 — Bastiano Mainardi: Madonna della Cintola — Firenze, Santa Croce  
(Fotografia Alinari)

figura se non una rassomiglianza lontana. Piero di Cosimo non adopera nel quadro degli Uffizi, e nemmeno nei due mirabili ritratti dell'Aja (che hanno rughe quasi graffite sulla fronte, come si vedono anche nel San Giuseppe del quadro della Galleria di Dresda), uno studio così veristico dell'epidermide; egli interpreta in altro modo gli effetti luminosi, cercando di sfumarli mediante colori densi ed oleosi, senza dipingere mai carni quasi a monocroma quali appaiono qui.



La tavoletta di Palazzo Pitti si accosta assai più alla maniera del pittore della tela di Cortona: la luminosità vi è riprodotta nella stessa guisa; il segno largo delle forme, l'epidermide così studiata, persino certe curve che solcano il collo del santo, si ritrovano nelle figure degli apostoli, nel disegno della Galleria Nazionale; infine, anche vi si rivede l'espressione estatica degli occhi e la mosca del capo che don Bartolomeo della Gatta tante volte ritrasse.

Tale, dalle tavole della Pinacoteca di Arezzo, a traverso il contatto con l'arte giovanile di Luca Signorelli, sotto il fascino dei capolavori di Piero della Francesca, si svolse l'operosità di don Bartolomeo della Gatta sino alle ultime opere nelle quali egli con giunse in una felice originalità l'arte dei maggiori maestri della sua bella regione.

Insieme alla mirabile tavola del Pollaiuolo ove l'angelo appare con Tobia passando lestamente, avvolto nelle sue vesti di velluto, dinnanzi ad una sconfinata campagna, un altro piccolo quadro reca nella Pinacoteca di Torino il più puro soffio dell'arte toscana del Quattrocento. Vi si vedono nel fondo le mura turrette di una città: Firenze, di certo. Ecco l'alta torre della Signoria, col suo pennone; la massa cubica di Orsammichele si eleva a sinistra, ove la cattedrale rimane tolta allo sguardo; nel mezzo, il palazzo di messer Luca Pitti è incompiuto ancora; come in un mattino sereno, il sole avvisa gli spigoli delle torri delle chiese e i merli delle mura, una brezza sembra scendere dal poggio

erboso e coperto di alberi sovrastante alla città verso il piano ove fa svanire nella luce le foglie degli alberi che si specchiano entro un corso d'acqua nel quale sguaizzano cigni e due giovani si bagnano. Pel viottolo, lungo il fiume, un contadino spinge il suo somiero (fig. 11).

Fra tanta quiete, sul piano dinnanzi, passa un magnifico carro che una svelta fanciulla precede innalzando l'insegna di un candido ermellino, mentre due leggeri liocorni ansimano dietro a lei trascinando il carro trionfale, greve di gemme e d'ori, sul quale siede una vergine recante un ramo d'alloro ed uno scudo coperto di frecce: al carro è incatenato un giovane ignudo, con le ali spezzate, china la fronte per la vergogna. Una schiera di donzelle segue



Fig. 16 — Antonio Vivarini: Madonna  
Città di Castello, Galleria comunale  
(Fotografia Alinari)

il trionfo ed altre fanciulle vengono di dietro un rialzo, liete nella penetrante freschezza del mattino.

Alcuni quadri dispersi ora in vario luogo completavano, come fu già da altri avvertito, la decorazione del cassone pel quale il *Trionfo della Castità* della Pinacoteca di Torino fu certamente dipinto.

In una tavoletta della National Gallery di Londra vedesi la lotta di Amore contro Castità, precedente il Trionfo (fig. 12). Presso un alto querciuolo, sotto al quale un ruscello scende ad uno stagno ove nuotano cigni e si riflettono profonde le immagini degli alberi, su un prato stellato di fiori, Amore ignudo e leggero — lo stesso giovinetto che si vede umiliato nel quadro di Torino — assalta con le frecce una fanciulla che lo colpisce con la stessa catena ondè poi egli sarà legato, difendendosi con il medesimo scudo ch'ella porterà nel Trionfo. A Genova, nella collezione Adorno, due quadri — da me ancora non veduti — nell'uno dei quali Amore è incatenato dalle fanciulle, nell'altro egli è portato sopra un carro verso un tempio, a detta dello Jacobsen<sup>1</sup> e del Müntz, formano una sola serie con i quadri di Londra e di Torino, e con altre due tavolette rappresentanti storie di Giuditta e di Giugurta, conservate esse pure nel palazzo Adorno.

Tale gruppo di opere, già attribuito a Sandro Botticelli, si ritiene tuttora uscito dalla scuola del medesimo pittore, laddove un esame accurato dimostra che il maestro del *Trionfo della Castità* — non ci è dato designarlo in altra maniera — è indipendente affatto dall'arte del Botticelli.

Questi adopera nelle figure un segno nervoso e fluttuante, facilmente riconoscibile e che è pure, con varia nettezza, l'impronta più sicura delle opere provenienti dalla sua scuola. Vedansi, ad esempio, i quadretti dei Trionfi conservati a Sant'Ansano presso Fiesole ed attribuiti a Jacopo del Sellaio. Ivi quel carattere dello stile botticelliano appare evidente, spinto all'esagerazione: i corpi si agitano; le membra, le vesti si torcono follemente; nello stesso tempo, il paesaggio povero rivela anch'esso la dipendenza dell'artista da Sandro Botticelli, il quale « fece tristissimi paesi », a dir di Leonardo, nè mai si curò di rifinirne alcuno. Il maestro del *Trionfo della Castità* ha invece cure squisite nel comporre il paesaggio; nelle figure, anche nel corpo alato di Amore arciere, e nelle vesti fluttuanti, usa un segno calmo, pacato, che in nulla ricorda la nervosità botticelliana.

Se il maestro del *Trionfo della Castità* ha relazione con alcun altro artista fiorentino è con Domenico Ghirlandaio. Quei fondi di paese eseguiti con infinita accuratezza nei quadri di Torino e di Londra sono concepiti con intera originalità, ma trovano qualche riscontro nell'arte del Ghirlandaio, dalla quale poi la maniera del drappeggio ha una dipendenza manifesta nelle pesanti linee degli svolazzi delle vesti, nelle pieghe orizzontali delle maniche, in certi bianchi tocchi che serpeggiano a segnare le sinuosità dei drappi, come sempre si vedono negli affreschi del Ghirlandaio e della sua scuola. Ed anche il tipo dei visi nel *Trionfo della Castità* è prossimo a quello adoperato dal grande frescante fiorentino e dai suoi seguaci, come si vede, ad esempio, nella Castità combattente paragonandola con la fanciulla che reca un vasoio di frutta nella scena della *Natività di Giovanni Battista*, in Santa Maria Novella, figura che ritengo probabilmente eseguita da Bastiano Mainardi (fig. 13).

La Galleria Crespi, a Milano, possiede due piccoli quadri, attribuiti al Mainardi, rappresentanti schiere di devoti e di devote inginocchiati a recitare il rosario, nei quali sembra di poter riconoscere, sebbene in un diverso periodo, l'opera del maestro del *Trionfo della Castità*. Fra le donne oranti (fig. 14) si rivedono lineamenti simili a quelli delle fanciulle che seguono il Trionfo; la principessa inginocchiata nella prima fila delle devote porta un vezzo di oro e di rubini lavorato con la stessa maestria che le gemme del carro trionfale; altre hanno riccioli spioventi sulle tempie come le donzelle del quadro di Torino, nè manca

<sup>1</sup> JACOBSEN, *La R. Pinacoteca di Torino (Archivio storico dell'Arte, 1897)*. Il MORELLI (*Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, pag. 82. Milano, 1897) trova in queste opere relazioni con l'arte di Filippino.



chi rechi sul capo la strana acconciatura conica — affatto singolare nella rappresentazione di costumi fiorentini — quale si vede in una delle fanciulle che salgono verso il carro della Castità. Così nei quadri della Galleria Crespi come nella tavoletta della Pinacoteca di Torino, i visi hanno una forma oblunga, occhi non determinati nel ciglio inferiore, ampie labbra; le mani, assai caratteristiche per la loro palma breve e per le dita corte e ristrette insieme, appaiono somiglianti nella principessa orante e nella Castità che trionfa; il getto del panneggio ed il posarsi delle vesti sulla terra, ha nelle due serie di quadri molte rispondenze; infine, il colore posato densamente e come a smalto suggella tutte queste somiglianze.

Le due tavolette della Galleria Crespi, eseguite con assai minore finezza di quelle di Londra e di Torino, debbono riferirsi ad un altro periodo dell'opera del maestro del *Trionfo della Castità*, il quale fu a nostro avviso artista interamente distinto da Bastiano Mainardi.

Nell'affresco della Madonna della Cintola in Santa Croce (fig. 15) si possono conoscere i caratteri salienti della maniera di questo costante compagno e ligio seguace di Domenico Ghirlandaio. Il paesaggio, benchè esso pure derivi dalle opere del Ghirlandaio, è affatto insignificante, con i suoi monti senza vegetazione, fra i quali appare un grande lago ove galleggia una nave con le vele raccolte; tale esso si rivede, ben diverso dalle fresche visioni campestri care al pittore del *Trionfo della Castità*, riprodotto esattamente dal Mainardi nell'affresco della Cappella del Museo Nazionale di Firenze, nel tondo della Galleria Lichtenstein (replicato in altri tondi del Louvre e del Museo di Napoli), nella tavola della collezione Weber ad Amburgo. Nell'affresco di Santa Croce le figure dipendono strettamente dalla maniera del Ghirlandaio, benchè non abbiano punto la fermezza del disegno propria alle opere del maestro: il tondeggiar delle forme si assottiglia; i visi dal rotondo mento si allungano e si affilano; la risolutezza dei lineamenti cede ad un modellato inconsistente delle carni; le pieghe, ampie e razionali nel Ghirlandaio, si fanno vanamente capricciose ed ora si allungano in pesanti svolazzi, ora posandosi a terra vi si aprono a ventaglio in forma tutta diversa da quella che si scorge nelle vesti delle donne inginocchiate entro il quadretto della Galleria Crespi, e nel manto della Castità trionfante.

I caratteri ora definiti permettono di distinguere la cooperazione di Bastiano Mainardi anche negli affreschi di Santa Maria Novella (ove, per esempio, la scena di San Giovanni Battista presentato a Zaccaria, mostra chiaramente di essere stata eseguita da questo seguace del Ghirlandaio) ma non ne lasciano confondere la maniera con quella dell'autore dei quadretti



Fig. 17 — Antonio Vivarini e Giovanni Alamanno: Madonna (Particolare) - Venezia, Accademia (Fotografia Anderson)

della Collezione Crespi e della serie del *Trionfo della Castità*: questi uscì certamente dalla affollata scuola del Ghirlandaio, ma non seguì troppo da vicino il maestro; lasciata l'arte dell'affresco, si mostra con la sua vivace fantasia, con lo studio sì delicato del paesaggio, con la sua giovanile freschezza di sensazioni, uno fra i più amabili minori artefici fiorentini decoratori di mobili e di cassoni.

Nella Pinacoteca comunale di Città di Castello una tavola con fondo dorato entro la quale si vede assisa la Vergine che ha sulle ginocchia il bambino, viene attribuita a Gentile da Fa-



Fig. 18 — Girolamo Mazzola: Una morta - Bergamo, Galleria Lochis  
(Fotografia Taramelli)

briano od alia sua scuola, mentre è facile riconoscere ch'essa non è opera di artista umbro, bensì di Antonio Vivarini, nel periodo in cui egli dipingeva in compagnia di Giovanni d'Allegna (fig. 16). Si confronti questa Madonna con quella del grande quadro nell'Accademia di Venezia (fig. 17): in uno stesso modo è disposto e segnato il drappeggio; le mani morbidamente profilate hanno lunghe dita con unghie ovate; il bambino mostra nei due quadri un'identica forma del cranio, la bocca arcuata, gli occhi sollevati in alto, le spalle ristrette: vegetano sui troni le stesse forme gotiche. La tavola di Città di Castello è in ottimo stato, e come nel quadro di Venezia vi si vedono dipinte le carni con dolci sfumature dal pallido al roseo, la vesticiuola del Bambino, il manto ricamato della Vergine lavorati con mirabile cura; tuttavia nel disegno dei visi, nelle orbite degli occhi e nel profilo delle guance, si scorge qui certa durezza che poi si ritrova assai scemata nel quadro dell'Accademia di



Venezia e che più non si vede nella Madonna della Galleria Poldi-Pezzoli a Milano. Conviene dunque ritenere che la tavola di Città di Castello sia stata dipinta prima dell'anno 1446, nel



Fig- 19 — Girolamo Mazzola: Santo monaco - Milano, Galleria di Brera  
(Fotografia Alinari)

quale venne eseguito il quadro dell'Accademia veneta, dai due maestri che unirono insieme, così strettamente da non potersi scindere, la loro arte.

Frammenti di opere di Antonio Vivarini e di Giovanni di Allemagna trovansi ancora in altri Musei: al Louvre sotto l'indicazione generica di « Scuola Italiana », una tavoletta

(n. 1640) con il busto di San Luigi di Tolosa; nella Pinacoteca del Castello di Milano un altro frammento di tavola (n. 140, senza attribuzione) con una testa della Vergine Incoronata.

Ove il colore era stato esaltato dal Correggio nella luce e spento nelle ombre profonde avvolgenti le forme sembra che i pittori parmensi che tennero dietro al grande maestro, non abbiano trovato, al paro di altri pittori ferraresi, se non effetti di luci artificiali e fantastiche: un delirio coloristico li invade; nei paesaggi immensi essi vedono passare fasci di tinte irreali, fosforescenze che brillano lontano su archi rovinati, sugli alberi, sulle cime, e si spandono fra le nubi e nei cieli sereni; le vesti diventano iridescenti, cangiano di colore; le carni si accendono, si sbiancano, si fanno cineree: tutto sembra trasfigurarsi entro una strana luminosità.

Tali, in diverso grado, si mostrano le opere di Giorgio Gandino del Grano, del Bertoia, di Girolamo Bedoli-Mazzola che fra tutti rimane, accanto al Parmigianino, il pittore più attraente. Artista di assai vario valore nelle sue opere, Girolamo Mazzola grandeggia nella Galleria di Parma con la sua ancona della *Concezione*, una fantasmagoria piena di luci e bizzarri bagliori: lontano dal possedere la fermezza di disegno del Parmigianino, il pittore dà pure una certa grazia alle sue figure dai grandi occhi rotondi, dalle carni non ardenti come nei dipinti di Francesco Mazzola, ma chiare e talvolta anche gessose, sempre formate con un vigoroso impasto di colori. Nel trittico della Galleria Parmense rappresentante la Vergine col Bambino e con putti fra due santi, la fantasia del pittore è più regolata e sembra ricorrere a studî fatti sugli effetti della viva luce solare: al di là del basso soffitto sotto il quale stanno raccolte le figure, è la frescura di un grande parco ove fra gli alberi scende dall'alto una bianca luce svegliando il verde velluto delle foglie, accarezzando i tronchi, per cadere sul candido corpo del Bambino, sugli angiolini che dai cespugli colgono rose; Sant'Ilario è intento a scrivere, appoggiato al muro, entro un raggio di sole.

V'è nella Galleria Lochis di Bergamo un quadro ascripto al Correggio e notevole assai per la sua fattura come anche pel suo soggetto: fra le pieghe di un bianco lenzuolo riposa il capo di una vecchia addormentata nella morte; le palpebre son chiuse sopra gli occhi gonfi entro le orbite incavate; le labbra sono come assorbite fra le gengive sdentate; una profonda ruga si è fissata sulle scarne guance, ma il vecchio viso stanco non è ripugnante alla vista: sembra che una carezza di affetto vi passi ancora per l'ultima volta (fig. 18).

Non del Correggio è il bel dipinto: quelle tinte biaccose, quelle pennellate grasse nelle carni, e le pieghe sottili del drappo non sono proprie del maestro, bensì di Girolamo Mazzola.

Vedasi nella Galleria di Brera il quadro rappresentante un monaco che medita sul crocifisso, giustamente ritenuto opera del Bedoli: v'è lo stesso colore denso sulla bianca tunica che ha pieghe sottili e ondegianti segnate con pennellate chiare sopra un fondo oleoso come nel trittico di Parma e nel quadro di Bergamo; si direbbe quasi che quest'ultimo abbia ispirato il pittore ad immaginare la figura del monaco dal volto emaciato, cadaverico, toccato di una bianca pennellata sulla fronte, scuro nelle orbite, dal quale sembra che stia per spirare l'ultimo alito della vita (fig. 19).

E nel ritratto del patrizio Girolamo Scarduo, posseduto dalla Galleria di Parma, sembra anche di riconoscere con certezza l'arte di Girolamo Mazzola sotto lo stesso singolare aspetto. Rivestito di brunita corazza il patrizio è illuminato, come il monaco nel quadro della Brera, da una luce giallastra sulla fronte ove i capelli si diradano, sulle palpebre illividite, sul viso stanco, che ha perduto ogni energia.

Così Girolamo Mazzola seguiva ancora le tracce del Maestro che dopo aver celebrato la vita e la voluttà, s'inspirò nella *Deposizione dalla Croce* al dolore e alla morte.

PIETRO TOESCA.



# LA “CAPPELLA DELLE RELIQUIE”,

## NEL DUOMO DI SPOLETO



EL Duomo di Spoleto, a sinistra entrando, vicino alla crocera, c'è una vecchia cappella conosciuta sotto il titolo di *Cappella delle reliquie*, e volgarmente detta anche *Coretto d'inverno*. Tale cappella nulla ha che vedere con la ricostruzione berniniana del Duomo:<sup>1</sup> essa, anzi, è uno dei pochi resti, quasi intatto, del primitivo edificio, sfuggiti alla devastazione ordinata e compiuta dal cardinale Francesco Barberini, nipote di quel Maffeo Barberini, il quale, prima di essere papa sotto il nome di Urbano VIII, fu cardinal vescovo di Spoleto.

A questa cappella si scende per mezzo di alcuni gradini: è coperta da volta decorata di stucchi e di pitture, della fine del XVI o dei primissimi anni del XVII secolo; ed ha le pareti rivestite, quasi interamente, di legname scolpito, intarsiato, dorato e dipinto. Contiene, insomma, la più vasta e la più bella opera di legname esistente ancora in Spoleto e dintorni, molto largamente intesi.

In una memoria da me letta all'Accademia Spoletina il 30 settembre 1899 e inserita negli *Atti* dell'Accademia stessa, dimostrai, fino all'evidenza, che la Cappella delle reliquie o Coretto d'inverno del Duomo di Spoleto, occupa il luogo della tribuna di San Primiano, ricordata in un documento<sup>2</sup> dell'XI secolo, e della quale esiste ancora, compreso nelle fabbriche moderne, tutto il fianco sinistro, unitamente all'ipogeo a ferro di cavallo, adorno di

<sup>1</sup> È ben noto che il Duomo di Spoleto, insigne edificio dell'alto Medioevo, venne fatto ricostruire per ordine di Urbano VIII, dal cardinale Francesco Barberini. Tale ricostruzione durò dieci anni, dal 1634 al 1644, e venne sempre asserito che ne fosse architetto Gianlorenzo Bernini. Dalla immane devastazione, allora compiuta, scamparono soltanto la facciata, il campanile, il fonte battesimale, il pavimento, la tribuna maggiore dipinta dal Lippi, i sepolcri del Lippi e degli Orsini, le cappelle delle reliquie, del sacramento e degli Erolì, una delle quali però non interamente, e un resto di una cappella addossata al primitivo edificio e adorna d'interessanti affreschi del XIV e XV secolo. Una descrizione minuta del Duomo di Spoleto, avanti la sua ricostruzione, si può leggere nel primo volume della *Sacra Visita* fatta dal cardinal Maffeo Barberini quando

era vescovo di Spoleto, ed è purtroppo tale da destare amaro rimpianto per la perdita del vecchio, meraviglioso edificio. Su questa e sopra altre *Sacre Visite*, che sono documenti di prim'ordine per la storia artistica, religiosa e civile della città e archidiocesi di Spoleto negli ultimi secoli, conservate manoscritte nella Cancelleria arcivescovile di Spoleto, vedi quanto scrissi in *Rassegna d'Arte*, anno I, pag. 91.

<sup>2</sup> È il celebre *Decreto* col quale il vescovo Andrea istituiva, nel 1067, la Canonica presso la chiesa cattedrale di Spoleto. Questo *Decreto* fu pubblicato più volte, ma sempre inesattamente. Una nuova lezione, curata con ogni diligenza, venne da me data in appendice alla citata memoria inserita negli *Atti dell'Accademia Spoletina*.

nicchie e di decorazioni pittoriche assai vetuste, da me scoperto molti anni or sono, sotto la cappella stessa.

In un altro mio scritto, già preparato, verranno convenientemente illustrati i resti costruttivi, gli avanzi della decorazione, l'alta antichità, l'origine e lo scopo di quel piccolo, ma importantissimo edificio; ed è necessario, poichè alcuni scrittori arrivarono perfino a confondere la tribuna di San Primiano con quella del Duomo odierno, dipinta da Fra Filippo Lippi, creando così un vero ginepraio topografico, dal quale sembrava quasi impossibile che, dopo tanti secoli, potesse uscire chiara e netta la verità.<sup>1</sup>

E la verità, abbattendo errori e pregiudizi inveterati, luminosa è balzata fuori, rischiarendo le origini e la natura di quel piccolo edificio non solo, ma, altresì, il carattere della posteriore ricostruzione e lo scopo dell'opera d'arte in essa conservata.

Le denominazioni: *Cappella delle reliquie* e *Coretto d'inverno* indurrebbero a credere che tanto l'edificio, quanto l'opera di legname di che va adorno, avessero originariamente gli scopi da quelle denominazioni indicati. Invece, basta entrare nella cappella per accorgersi subito che il Coro invernale è semplicemente un goffo, recente adattamento;<sup>2</sup> e che i tre piccoli armadi esistenti sull'altare e ai lati di esso, non furono mai capaci di contenere il tesoro delle reliquie della Cattedrale spoletina.

Il cardinale Maffeo Barberini, il quale, come ho già ricordato, innanzi di diventar papa fu vescovo di Spoleto, nel primo volume della *Sacra Visita* da lui incominciata il 4 luglio 1610, ci racconta che, il giorno successivo, disse la messa nel Duomo di Spoleto, *in sacello Sanctissimae Iconae*, e dopo essere stato in sacrestia e altrove *accessit*, di nuovo, *ad sacellum S.<sup>mae</sup> Iconae situm a parte Boreali Ecc.<sup>ae</sup> post quinta Cappella ab eiusdem Ecc.<sup>ae</sup> ingressu, cui annexa est sacristia parva, namq parvu est etiam sacellu, undiq. ornatum armariis nuccis, quor. prospectus partim ex artificiosa alterius ligni intextura diversor. animalium, plantar. et flor. Imagines representant, partim sculpturis et picturis exornati prospiciuntur... Tectum habet fornicatu et ornatu picturis Varia Misteria Beatissimae Virginis representan., aliisq. ornamentis ex gipso et argilla. In medio est altare... supra est Tabernaculum ligneu optime sculptum ex figuris et florib. columnisq. secundum architecturae rationem optime dispositis. In eo conservatur sacra Icona namq. in medio Tabernaculi adest fenestrella parva cum Imagine Assumptionis Beatissimae Virginis expressa.*

Basta considerare queste parole del cardinal vescovo Barberini, per accorgersi subito che si riferiscono alla *Cappella delle reliquie*<sup>3</sup> o *Coretto d'inverno*, ancora quasi intatta, e che, ai tempi del Barberini, ossia trecento anni or sono, era, nè più nè meno, la *Cappella della Santissima Icone*. Errerebbe però, chi, fidandosi a questo documento, ritenesse che tale fosse la originaria sua destinazione. Documenti più antichi, tre dei quali pubblicherò qui appresso, dicono chiaramente che la odierna Cappella delle reliquie o Coretto d'inverno, e, ai tempi del Barberini, Cappella della Santissima Icone fu, in origine, semplicemente la *Sacrestia nuova* di questa cappella.

Infatti, se le dimensioni dell'edificio e il carattere delle decorazioni, ben convengono ad una sacrestia, non si comprenderebbero più, quando si riferissero ad una cappella nella quale si sarebbe venerata una immagine famosa della Vergine, tenuta sempre dagli Spoletini in

<sup>1</sup> Tale errore è comune, senza eccezione, a tutti quelli che, dal XVI secolo ad oggi, scrissero di cose spoletine.

<sup>2</sup> Anche il Guardabassi s'ingannò, ritenendo che l'opera di legname esistente nella *Cappella delle Reliquie* fosse un *Coro canonico*. Vedi GUARDABASSI, *Indice-Guida dei monumenti dell'Umbria*.

<sup>3</sup> Sembra che questo titolo di *Cappella delle Reliquie* lo avesse poco dopo il vescovato del cardinale Maffeo Barberini, poichè nel *Libro quarto delle deliberazioni*

*capitolari*, a c. 117, sotto la data 2 settembre 1680, facendosi ricordo della riconsacrazione del Duomo di Spoleto, per opera del cardinal vescovo Cesare Facchinetti, avvenuta in quell'anno medesimo, si parla della *Cappella hora della delle Reliquie, ove slava già la S.<sup>ma</sup> Icone*. Infatti la vecchia sacrestia del Duomo era stata da mezzo secolo trasformata in cappella della Santa Icone, come ne attesta l'iscrizione commemorativa in essa esistente, e che reca la data MDCXXVI.





Tabernacolo di legno, secolo XVI — Spoleto, Cappella delle reliquie nel Duomo





Capitello del tabernacolo

<sup>1</sup> Narra la leggenda che questa Icone o immagine (dal greco *Icon*) rappresentante la Vergine, fosse dipinta da San Luca, venerata in Santa Sofia a Costantinopoli, salvata dall'imperatrice Irene, al tempo di Leone Isaurico l'iconoclasta, e finalmente, venuta nelle mani dell'imperatore Federico Barbarossa, questi la donasse nel 1185 agli Spoletini, quando li ebbe ricevuti in grazia, trent'anni dopo la memoranda distruzione di Spoleto, da lui compiuta.

Non pare dubbio, invero, che il dipinto risalga ad un'alta antichità, e che fosse un dono del Barbarossa. I documenti più antichi relativi alla esistenza di questa immagine in Spoleto, sono di oltre un secolo posteriori al Barbarossa. Sembra però che vi fosse nell'Archivio capitolare del Duomo un diploma imperiale riguardante tale donativo, se dobbiamo credere ad una solenne dichiarazione contenuta a c. 13, vol. I della *Sacra Visita* Barberini già citata. Tale dichiarazione, fatta innanzi al cardinale Barberini, nel 1610, da un canonico del Duomo, è così concepita: *Hanc* (la Icone) *dicunt dono data Ecc.<sup>ae</sup> a Federico Aenobarbo huius nominis primo Romano Imperatore cuius diploma cum sigillo magno Imperiali se vidisse sacpius affirmavit admodum R. D. Antonius Toctus Ecc.<sup>ae</sup> Cathedralis Canonicus coram Illmo et Rmo D. Cardinali, et toto*

massimo pregio.<sup>1</sup> Che se il cardinal vescovo Maffeo Barberini qualificò, agli inizi del XVII secolo, questa cappella semplicemente così: *sacellum S.<sup>mae</sup> Iconae*, deve intendersi tale qualifica come provvisoria e dipendente da accidentalità ancora ignote, quali potrebbero essere la costruzione di una nuova cappella, o l'inservibilità dell'antica per cagione di terremoti o di guasti comunque verificatisi.

Il Comune, infatti, fino dal XIII secolo aveva costruita nella Cattedrale, come narra il Sansi, « un'adorna cappella dove nel 1291 fu trasferita la venerata Icone con pompa così solenne che il vescovo ne diede notizia al pontefice »;<sup>2</sup> e ad un'altra cappella, ricca di statue, di colonne e di fregi, dava principio nell'anno 1519, della quale però, nulla di più sappiamo di quanto ce ne dicono il contratto e alcuni pagamenti a tale scopo

*Capitulo et nullis aliis viris laicis nobilibus, dum dicta cappella visitaretur a sua Dominatione Illma et dixit quod iussu Rmi D. Pelri Ursini* (che fu vescovo di Spoleto dal 1580 al 1591) *emissum fuit suprascriptum Diploma ad Palatium episcopale, neque amplius recuperari potuit.*

La Icone è dipinta su d'una tabella di legno, ricoperta di un finissimo lessuto. Vedi LIRONI G., *Notizie storiche sul culto*, ecc., Roma, Propaganda Fide, 1877; e, dello stesso autore, *Memorie storiche sul culto*, ecc., Foligno, Sgariglia, 1881.

<sup>2</sup> SANSI A., *Storia del Comune*, ecc., Foligno, Sgariglia, 1879, parte I, pag. 169. Il Sansi veramente appoggia questa notizia con l'autorità dei *Commentari*, del BRACCESCHI. Ma nel foglio 70, da lui citato, non c'è nulla che riguardi la traslazione, la cappella e il Duomo di Spoleto. La citazione però può essere di seconda mano, come spesso ho dovuto rilevare nei libri del Sansi, e non farà quindi meraviglia l'errore. Piuttosto è degno di considerazione che la lettera del vescovo Gerardo, *Notum facimus universis*, ecc., sulla quale sembra fondarsi la notizia della cappella del 1291, parla soltanto della consueta traslazione *ad Altare*, che deve intendersi *altare maggiore* del Duomo, nella festa dell'Assunta, traslazione eseguita in quell'anno con



eseguiti.<sup>1</sup> E una terza cappella, l'attuale, venne infine con molta magnificenza di marmi, di pitture e di stucchi messi a oro, architettata nella vecchia sacrestia del Duomo, nell'anno 1626,<sup>2</sup> dove ancora è venerata la celebre Icone.

Fuori di ogni dubbio è, quindi, che la odierna Cappella delle reliquie, in origine, fosse nè più nè meno, la Sacrestia nova della Santissima Icone. E, oltre i documenti che, come ho detto, trascriverò qui sotto, chiaramente ciò dice la decorazione di legname in essa ancora esistente. Tale decorazione



Capitello del tabernacolo

pompa straordinaria. È vero però che, intorno a quel tempo, fu squarciato il fianco sinistro della chiesa, aprendovi un immenso arco ogivale, per dare adito ad una tribuna pentagonale, costruita con il concorso delle più nobili famiglie spoletine del tempo. Tale tribuna nel XVI secolo era certamente dedicata alla Vergine, come risulta dai motti biblici in lode della medesima, che si veggono ancora dipinti in alcune cartelle sulle pareti infrante e cadenti della tribuna stessa, presso la cappella del Sacramento. Della decorazione più antica poco può dirsi, ma anch'essa pare accenni alla glorificazione della Vergine. Nè deve trascurarsi il fatto che la *sacrestia nova della Cona*, della quale mi occupo in questo scritto, era attigua a questa tribuna, addossata al Duomo di Spoleto sullo scorcio del XIII secolo, o poco più tardi, come apparisce dalla sua struttura e da alcuni degli avanzi della decorazione pittorica più antica. Ricordo ancora che quivi presso, nell'interno dell'edificio, stanno appese due *campanelle* che si usa suonare nelle funzioni solenni e che il popolo chiama *della Madonna*, mentre ragion vorrebbe che fossero denominate altrimenti, essendo lontana la cappella odierna della Icone. Una di tali campanelle reca la data M.CCCC.LXV.

<sup>1</sup> ADAMO ROSSI nel *Giornale di erudizione artistica*, Perugia, 1873, vol. II, pag. 218-222, pubblicò per il primo questa notizia, con il titolo: *Di una cappella fabbricata a Spoleto nel cinquecento per la Santa Icone*. Di questa fabbrica però nessuno ha mai saputo nulla, e io, che ho svolte con diligenza molte carte riguardanti il Duomo di Spoleto, non mi sono imbattuto mai in verun ricordo di essa. Certamente, com'è provato dai documenti, fu fatto il modello e incominciata la costruzione, e forse fu anche condotta a termine; ma oggi

non ne avanza o non se ne conosce nemmeno un frammento. Però, ponendo mente alle misure dell'edificio, a me sembra di veder chiara la spiegazione di tale fatto. Non si trattò già di una vera e propria cappella, ma di un *tabernacolo*, come è detto nella proposta dell'architetto e scultore Giampietro di Niccolino de' Bosi di Milano, di forma rotonda e del diametro di soli *sette od otto metri*, da costruirsi dentro il duomo di Spoleto. È notevole che si prescrisse per tutta la costruzione, comprese le colonne, i capitelli e le statue, la pietra *caciolfa* di Faubello, cava dei monti di Trevi, della quale larghissimo uso si era fatto nel secolo XV.

Nei magazzini del Capitolo trovai molto tempo fa un torso di statua, metà del vero, rappresentante San Giovanni Battista, scolpito appunto in quella pietra e in stile del tempo. E in quei magazzini e altrove, inseriti nella fabbrica, si veggono alcuni busti in altorilievo, circondati da corone di fogliami. Sono forse i resti del tabernacolo?

E mi piace ancora di ricordare che nei capitoli definitivi di allogazione dell'opera, riformati per consiglio del poeta spoletino Clarello Lupi, e approvati il 15 maggio 1519, si prescriveva: *Item quod capitelli debeant fieri et incidi in apparet in ecclesia sancti Concordii extra muros spoleti videlicet ad exemplum et inslar pulchriorum capilellorum dicte ecclesie sancti Concordij*. La chiesa di San Concordio è la famosa basilica di San Salvatore del IV secolo, esistente ancora presso Spoleto, tenuta sempre in grande onore e illustrata da scrittori locali d'ogni tempo. Eppure si osò stampare, con amarissime parole per noi italiani, che un Tedesco ha scoperta la bellezza ed importanza di tale edificio!

<sup>2</sup> Nella parete interna, sopra l'ingresso principale,

componesi di una mensa da altare, scompartita da pilastri scanalati, sorreggenti una trabeazione, il cui fregio è ornato di tarsie, mensa collocata nel centro della parete di fronte a quella d'ingresso. Sopra questa mensa si erge, maestoso ed elegante, un tabernacolo, di pianta trapezoide, avente agli angoli pilastri e colonne sporgenti, nicchie e statuette in pietra ai lati, una piccola tavola dipinta nel centro, e svariati acroteri di legno intagliato sulla sommità.<sup>1</sup> Si dipartono, a destra e a sinistra di questo tabernacolo, continuandone il motivo architettonico e coprendo tutta la parete di fondo e gran parte delle laterali, diciotto stalli,<sup>2</sup> i quali in origine furono ben venti, dieci per lato, oltre due candelieri terminali. I due stalli e la candeliera mancanti sul lato destro vennero sicuramente tolti e, purtroppo, distrutti, non essendomi riuscito di ritrovarne, per frugare che io facessi, nemmeno un frammento, durante la ricostruzione del Duomo per opera del Bernini; il quale, volendo dare al muro dell'attigua crociera il dovuto spessore, fu costretto di tagliare la metà della parete destra della nostra cappella, e costruirvi uno sconcio dente in muratura. D'onde la necessità della rimozione dei due stalli e della candeliera, e purtroppo la conseguente loro perdita.<sup>3</sup>

Questa perdita però, se è deplorabile sempre per l'integrità dell'opera e per i frammenti artistici che vennero così tolti alla nostra ammirazione, non è tuttavia tale da nuocere troppo all'insieme; chè l'opera d'arte conserva ancora tutta la sua sincerità e imponenza originaria. Purtroppo, chi non ha la rara fortuna di entrare in questa cappella durante certe particolari, fuggevolissime condizioni di luce, vede semplicemente una gran massa nera addossata alle pareti, indovina appena che trattasi di una grande opera di legname del buon secolo, e ne esce in fretta, non avendo quasi modo di studiarla e gustarne la bellezza. Ed è

si legge una moderna iscrizione che dice: *In honorem | Beatae Mariae Virginis | Andreas Maurus | a fundamentis erexit | Anno Domini MDCXXVI*. Questa cappella si deve di certo alla munificenza di Andrea Mauri di Spoleto e di Livia Zucconi di Camerino sua moglie; ma è anche certo che occupa il vano dell'antica sagrestia. La citata *Visita Barberini*, vol. 1, c. 8, ce ne assicura con queste parole: *Sacristia sita est prope altare maius in parte Ecc.<sup>ae</sup> leva, ecc.*; e, più sotto, asserendo che la porta di essa era *in conspectu navis levae Ecc.<sup>ae</sup> versus Populum et respondit ingressu ad Sacellum S<sup>m</sup>i Sacramenti, quod nunc construitur, situm ex altero latere*. Ma più esplicito ancora è il documento seguente, anch'esso da me trovato, esistente nel *Libro terzo delle deliberazioni capitolari* a c. 112. Dice così: *A dì 16 de Agosto 1615. Congregato Capitolo ordinario nel loco solito, servatis, servandis, ecc., fu dal R.<sup>o</sup> Capitolo concesso tanto spatio d'orto a chi voleva far la cappella p. la S.<sup>ma</sup> Icona nella Sacrestia maggiore, quanto fusse stato bastante per tale effetto, del che se ne rogò ms. Gio. Dragonio come per l'atti del d.<sup>o</sup> et fu ballottato et vinto per tutti voti auti*. Lo spazio concesso dai canonici, sicuramente è quello occupato dallo sfondo o tribuna rettangolare dove, ricchissimo di marmi preziosi e di belle sculture, si eleva l'altare della Icone.

Nè si stimi inutile o vana questa minuziosa determinazione del luogo occupato dall'antica sagrestia, essendo invece assai importante, non solo per la topografia del vecchio Duomo di Spoleto, ma anche perchè ci dice Vasari, edizione Sansoni, vol. II, pag. 630, che

il sepolcro, fatto fare per il Lippi da Lorenzo de' Medici, era collocato sopra la porta di tale sagrestia e sotto l'organo, mirabile opera d'intaglio, anche questa dell'organo, della prima metà del cinquecento, abbattuta non so quando, e da me alcuni anni or sono rinvenuta tra il ciarpame dell'*Opera*, recuperata e in gran parte ricomposta.

<sup>1</sup> La fotografia del tabernacolo e le altre qui riprodotte furono eseguite dalla *Scuola di arti grafiche* dell'Istituto nazionale per gli orfani degli impiegati civili dello Stato, di recente fondata in Spoleto e annessa al Convitto di quell'Istituto.

<sup>2</sup> Li chiamerò anch'io così questi diciotto scomparti per la somiglianza che possono avere con stalli veri e propri e per l'uso al quale servono. Nei documenti vengono battezzati per armadi, ma veramente di armadi, nella parte superiore, non ce ne sono che due.

<sup>3</sup> Non fu questa la sola dolorosa perdita subita in tale occasione, come quella della *sacrestia nova* non era la sola opera di legname che decorava il Duomo di Spoleto. Ho ricordata di sopra una mirabile mostra da organo che il Barberini nella *Sacra Visita* citata, volume I, c. 48, indica *cum ornamentis ligneis apte sculptis et inauratis*; ma, opera assai più vasta dell'organo e degli armadi della sagrestia e ugualmente magnifica, doveva essere il Coro grande, del quale lo stesso Barberini, op., vol., fogl. cit., ci dice laconicamente, ma abbastanza per destarne vivissimo desiderio: *omniaque sunt extructa ex nuce... opere fabre facta ut armaria existentia in Cappella S<sup>m</sup>ae Iconae*. Era forse opera degli stessi artisti, ed è perduta per sempre!



questa, credo, la principale ragione per la quale, fino ad ora, venne trascurata, o per lo meno non apprezzata convenientemente.

Infatti, svolgendo i libri stampati che ne fanno cenno, si apprende solamente che l'opera fu eseguita negli anni 1548-1554, le quali date si leggono scolpite e l'ultima anche dipinta,



Stalli del secolo xvi — Spoleto, Cappella delle reliquie nel Duomo

nell'opera stessa.<sup>1</sup> Ma nulla si sa degli artefici, del loro merito e, perfino, nessuno si era

<sup>1</sup> La data M·D·XXXXVIII è scolpita di rilievo in un pilastro a destra dell'altare. La seconda è incisa

così nel settimo pilastro a sinistra, entrando nella cappella: M·C·LIII. Questa stessa data MDLIII si



mai accorto che il tabernacolo e gli stalli della metà del XVI secolo, poggiano sopra gli avanzi di un'opera di tarsia forse anche più bella e preziosa. Poichè quella specie di zoccolo di legname scompartito esso pure in diciotto riquadri da pilastrini canalati, identici a quelli dell'altare, zoccolo oggi sudicio e nero sopra il quale si elevano gli stalli, non è altro che la fronte di un armadio o bancone, già addossato alle pareti della sagrestia; bancone che venne certamente tolto quando si volle adattare quel vano ad uso di coro invernale. Ora, questo zoccolo, del quale fa parte, come ho accennato, anche la mensa dell'altare<sup>1</sup> componesi di una serie di quadri, lavorati a tarsia, di una varietà e di un gusto così squisito, da indurre chi guardi l'opera un po' superficialmente, a pensare a un lavoro quattrocentesco, anzichè della metà del Cinquecento. Certo, l'architettura di questo bancone è timida e fredda, alcune tarsie sembrano riproduzioni di disegni dei grandi maestri della fine del Quattrocento o dei primi anni del Cinquecento; certo tra queste tarsie e quelle del piedistallo della parte superiore vi ha grande differenza di composizione e di sentimento, come tra l'architettura e il sentimento dell'una e dell'altra opera. Ma, osservate bene e messe a raffronto diligente le tarsie del bancone con quelle del fregio degli stalli, o armadi superiori, salta agli occhi la identità della fattura, direi quasi della mano che eseguiva queste due parti della grande opera.

Purtroppo, per la soluzione di questo problema, io non posso offrire nessun documento, avendo chiesta invano comunicazione di quei libri nei quali, forse, giacciono nascosti.<sup>2</sup> Ma, checchè sia di ciò, su questo non può cader dubbio che, cioè, tutta l'opera, così in sè stessa, come per il tempo in che fu prodotta, e perchè è l'unica opera, come vedremo, fino ad ora nota di ignorati, ma valentissimi artefici fioriti a Spoleto verso la metà del XVI secolo, è di pregio non comune.<sup>3</sup>

Il tabernacolo dell'altare è, come ho detto, di pianta trapezoide, ornato di pilastri, nicchie e colonne e sovraccarico d'intagli. Nel piedistallo reca figurati a bassorilievo lo *Sposalizio*, l'*Annunciazione*, la *Visita di Sant'Elisabetta*, l'*Annuncio ai pastori*, la *Nascita di Gesù*, la *Circoncisione*, l'*Avvertimento dell'Angelo*, la *Fuga in Egitto*, la *Disputa con i dottori*; e, nelle quattro faccie sporgenti sotto alle colonne, quattro figure, che rappresentano, forse, due profeti e due sibille. Le quattro colonnine, agli angoli del trapezio, sono coperte di ornati diversi e svariati: nelle due a destra vi si leggono intagliate a rilievo le parole AVE MARIA. Nei lati, girano due eleganti nicchiette contenenti due statuine di pietra caciolfia rappresentanti angeli alati in atto devoto, che poggiano sopra zoccoli di legno dipinti di azzurro e sparsi di stelle, con le scritte in oro, quasi svanite: PVLCHRA VT LVNA ed ELECTA

vede anche colorita nell'unica candeliera dipinta superstita.

<sup>1</sup> I due riquadri della fronte dell'altare furono tolti verso la metà del secolo scorso e sostituiti con uno sconcio paliotto di legno impiallacciato! Anche quei riquadri andarono perduti. Così, in un tempo che non saprei precisare, venne rimosso e scomparve un tratto della cornice terminale, sotto la finestra che si apre nella parete destra, evidentemente per acquistare un poco più di luce.

<sup>2</sup> Molta luce su questo e su altri problemi di varia indole, ancora insoluti, relativi alla storia del Duomo di Spoleto, potrebbero arrecare il *Libro secondo delle deliberazioni capitolari* e altri *Registri* di contratti e di spese esistenti nell'archivio del Duomo. Io ho chiesto con lunga e paziente insistenza di poterli esaminare, ma purtroppo non mi venne fino ad ora concesso.

<sup>3</sup> Pare, come è ben naturale del resto, che a Spo-

leto, nel secolo XVI, fiorisse anche una scuola dell'arte del legname, della quale scuola però nessuno scrittore ha mai fino ad ora parlato. Oltre i nomi d'insigni artisti che qui si rivelano per la prima volta, vanno ricordati: Pier Nicola da Spoleto, costruttore del coro di Santa Maria di Spello, 1512-1520 (vedi URBINI G., *Archivio storico dell'Arte*, 1896, pagg. 391-92), e un Bernardino da Spoleto, costruttore delle porte di San Teodoro in Roma (vedi ERCULEI R., *Esposizione del 1885*, pag. 37). Ed io sono convinto che, cercando bene, altri nomi e altre opere potranno ancora rivendicarsi a questa scuola, la quale, veramente, si andò trasformando secondo il gusto dei tempi, ma non si estinse mai, e ne perdurano ancora le nobili tradizioni in alcuni valentissimi artefici dei nostri giorni. Basti citare Luigi Cherubini, della seconda metà del secolo scorso, e, attualmente, senza parlare dei minori, il cav. Fernando Loreti, esecutore dal coro di San Paolo in Roma.



VT SOL. Nella fronte, entro un rincasso arcuato, è un dipinto, su tavola, con Maria assunta, in alto, e in basso, attorno al vuoto sepolcro della Vergine, le figure di sei apostoli. Superiormente, la trabeazione e gli acroteri sono anch'essi carichi di ornamenti ad intaglio, lumeggiati d'oro come tutto il resto.<sup>1</sup>

I diciotto stalli che, come ho detto di sopra, seguono il motivo architettonico del tabernacolo centrale, si elevano su di un piedistallo ornato di tarsie rappresentanti fiori, frutta, nastri, crani umani, tripodi ardenti avvolti nelle spire di un serpente. E vengono divisi da pilastri sporgenti, ornati di svariate candelieri lumeggiate d'oro, e terminati da eleganti capitelli, uno diverso dall'altro, sopra i quali poggia la trabeazione, il cui fregio è intarsiato con fiori e figure. Nel centro degli stalli o riquadri, contornati ognuno da una gola dorata e da un fregio di tarsia, sono dipinte a due terzi del vero, alternate, una figura muliebre e una virile con motti tratti dalla Bibbia e allusivi alla Vergine.<sup>2</sup> Tra le figure, facilmente si riconoscono Abramo e Isacco, Mosè come lo scolpiva Michelangelo per la sepoltura di Giulio II, e Giuditta con la testa di Oloferne. Le altre, se non m'inganno, sono semplici figure decorative messe lì, più a sostenere la cartella per il motto biblico, che ad esprimere un concetto.

Ho notato di sopra, che nessuno mai si è data cura di ricercare di chi fosse l'opera di legname che vado illustrando, e nemmeno un'opinione ha fatto mai capolino intorno al probabile autore o autori di essa. Non così, però, è avvenuto per i dipinti; chè le ipotesi e i giudizi più strambi se ne fecero sempre.<sup>3</sup> Vi fu chi ebbe a vedervi la mano di Iacopo Siculo, chi del Vasari, chi perfino dello Spagna. E non mancò, voglio notarlo a titolo di curiosità, uno scrittore,<sup>4</sup> il quale non badando per nulla alle date scolpite e dipinte nell'opera stessa, fece all'ignoto artista l'incredibile onore di aver dato il tema, anzi il modello, nientemeno a Michelangelo per la statua del Mosè!

Invece, i diciotto dipinti di questa cappella si rivelano subito a chi abbia anche una mezza cultura, per opera di un artista mediocre della decadenza. E, invero, svolgendo, tempo indietro, un grosso libro cartaceo, già legato in marocchino rosso, contenente contratti e annotazioni, che vanno dal 1487 al 1604, conservato nell'archivio capitolare del Duomo di Spoleto, mi imbattei nel documento che pubblico qui appresso, il quale ci fa fede che i nostri quadri furono dipinti da « Francesco de Iaco pictore da S<sup>to</sup> Angelo in Vado del stato de Urbino ». Il contratto, chè tale è il documento da me trovato, reca la data « 3 gennaio 1553 » e il pittore si obbligava di dar finiti « venti quadri » e « due candelieri » e di ornare il tabernacolo della Icone con duecento fogli d'oro,<sup>5</sup> per la prossima festa di Ognissanti, contro il

<sup>1</sup> Osservando questo tabernacolo sembra, a prima vista, che sia stato molto rimaneggiato e restaurato in tempi diversi. Invece, un esame accurato esclude ogni dubbio sulla omogeneità dell'opera. Per un equo apprezzamento di queste notevoli disuguaglianze non bisogna dimenticare che tutto il lavoro venne affidato anche per contratto, come vedremo, a più mani.

<sup>2</sup> I motti, cominciando dal primo quadro a sinistra, sono i seguenti:

1. *Rachel plorans filios suos.*
2. *Zelo zelatus sum.*
3. *Veni de libano sponsa mea coronaberis.*
4. *Ecce Virgo concipiet et par.*
5. *Virgo regia verbum fovebit in gremio.*
6. *In semine tuo benedicent omnes gentes.*
7. *Nigra sum sed formosa.*
8. *Gloriosa dicta sunt de te civitas Dei.*
9. *Vinea nostra floruit.*

10. *Dominus transtulit a me maledictionem.*

11. *Floruit jesse virga.*

12. *Vox turturis audita est in terra nostra.*

13. *Tota pulchra es et macula non est in te.*

14. *Statura tua assimilata est palma.*

15. *Orietur stella ex Jacob.*

16. *Nascetur de Vergine Deus caro factus.*

17. *Erit in signum populorum.*

18. *Et ipsa conteret serpentem.*

<sup>3</sup> Vedi CADOLINI, *Spoleti, orazione accademica*, Spoleto, Bassoni, 1836, annotazioni pag. VII; FONTANA P., *Descrizione della chiesa metropolitana di Spoleto*, Spoleto, Bossi, 1848, pag. 46.

<sup>4</sup> MALPICA C., *La Toscana, l'Umbria e la Magna Grecia*, Napoli, Festa, 1846, pag. 199.

<sup>5</sup> Qual era questo tabernacolo? Quello di legname sopra l'altare, o quello di pietra costruito nel 1519? Se si ha riguardo alla quantità dell'oro, duecento fogli,



Tarsie del secolo xvi — Spoleto, Cappella delle reliquie nel Duomo, stallo inferiore



pagamento di scudi sei per ogni quadro. I canonici committenti pagavano, intanto, dieci scudi d'oro in oro e promettevano il saldo al carnevale dell'anno 1554, che è l'anno, come abbiamo visto, segnato dal pittore nella candeliera superstite.

Francesco de Iaco da Sant'Angelo in Vado è presto identificato per Francesco Nardini, figlio e nipote di pittori valenti, e pittore esso stesso di qualche nome al suo tempo.<sup>1</sup>



Tarsie del secolo XVI — Spoleto, Cappella delle reliquie nel Duomo, stallo inferiore

Nè deve far meraviglia di trovare un'opera di Francesco Nardini nel cuore dell'Umbria, poichè era già noto che a Monterivoso, in quel di Ferentillo, non molto lungi da Spoleto, vi è un quadro, nella predella del quale leggesi: «1560. Fran. Nardini Sct. Angeli in Vado

si potrebbe anche pensare che la doratura dovesse esser fatta a quest'ultimo. Un altro tabernacolo della Santa Icone vi era allora nel Duomo di Spoleto, ma non poteva trattarsi di questo che fu eseguito in rame dorato, nel 1396, da Matteo Nobile di Arpino. Il tabernacolo del Nobile venne anch'esso distrutto nella seconda metà del XVII secolo. Oggi non ne resta, ironia della sorte, che la parte più fragile: il vetro, che lo chiudeva posteriormente e su di esso leggesi ancora

una interessante iscrizione del 1396.

<sup>1</sup> Per questa vera dinastia di artisti vedi LANCIARINI V., *Dei fratelli Nardini e di altri pittori di Sant'Angelo in Vado*, Castelpiano, Romagnoli, 1894. Questo interessante lavoro venne anche inserito nella *Nuova Rivista Misena*, anno VII, fascicoli 7-8 e 9-10. Del LANCIARINI vedi anche l'opuscolo intitolato: *Nella terza festa centenaria, ecc., dell'Accademia di San Luca*, Roma, Mantellate, 1894.

pingebat». <sup>1</sup> E, forse, il nome del pittore lo avremmo trovato anche nell'opera eseguita a Spoleto, se questa fosse giunta integra fino a noi. <sup>2</sup>

Stabilito il nome dell'artista che dette, dirò così, l'ultima mano all'opera destinata ad adornare la sacrestia nuova della Santa Icone, due quietanze da me rinvenute, in quello stesso libro ricordato di sopra, ci permettono, finalmente, di conoscere anche gli artisti che architettarono e intagliarono l'opera stessa. A carte 161, sotto la data 15 luglio 1546, « Io: Andreas ser Moscati et Damianus Mariotti Fabri Legnarii de Spoleto » fanno quietanza di cento fiorini ricevuti dal Capitolo « pro quibusdam Armariis ligneis p. eosdem fabros lignarios construendis in sacristia nova cone dce ecclie modo et forma prout in conventione p. dcos fabros lignarios facta cu dco R<sup>do</sup> caplo », ecc. E a c. 178, sotto la data 8 maggio 1547, gli stessi Giovanni Andrea, « quondam sr Moscati (pare gli fosse morto il padre nel frattempo) e Damiano Mariotti dichiarano di aver ricevuti altri cento fiorini, « pro secunda tertiaria », pattuita come loro mercede « pro coptumo eis locato et dato ad faciendum quoddam edificium lignaminis » nella Sacrestia nuova della Cattedrale spoletina.

Pur troppo di Giovanni Andrea di Ser Moscati e di Damiano Mariotti, scultori in legno, di Spoleto, non sappiamo altro. Qualche cosa di più avrebbero potuto apprenderci, sull'essere loro, e la convenzione fatta con il reverendo Capitolo per la esecuzione dell'opera che vengo illustrando, e la quietanza dell'ultima « tertiaria » avuta, certamente, a lavoro finito. Ma nè la convenzione, nè la quietanza vennero registrate nel libro accennato. E non solo di essi manca ogni notizia, ma perfino il nome loro torna oggi alla luce per la prima volta, non avendone mai trovato ricordo nelle pubblicazioni riguardanti l'arte del legname nel secolo XVI, venutemi alle mani.

Eppure, essi furono artisti di valore e ritenuti tali anche al tempo loro; chè, per quanto nativi di Spoleto, non avrebbero mai ottenuta la commissione di così vasta e nobile opera, in una città che, per ornare il suo Duomo, ricorse perfino al pennello del Lippi, benchè non avesse penuria di buoni artisti locali.

E nobile essa è veramente, così per lo squisito sentimento architettonico che presiedette alla sua composizione, come per l'inesauribile varietà dei motivi ornamentali, di che gli artisti fecero sfoggio nel decorarne le varie parti. Nè con ciò voglio dire che l'opera non abbia difetti, essendo anzi facile notare, qua e là, nelle sculture una certa mancanza di finitezza e, in alcune tarsie, un disegno un po' trascurato, anzi grossolano addirittura; difetti questi, però, compensati ad usura da altre parti, vere gemme, di fattura squisitissima, come è facile persuadersene, dando anche una semplice occhiata alle incisioni delle quali è fregiato questo scritto. Nè credo difficile dare del fatto una sicura spiegazione, sembrandomi che i notati difetti possano dipendere da quella stessa originaria deficienza di luce nella cappella, deficienza di luce che anche oggi allontana gli ammiratori e gli studiosi, tanto che una così bella opera d'arte rimase fin qui negletta e quasi sconosciuta. Il quale fatto che si nota ai nostri giorni, mentre pur la cappella riceve luce da due finestre, molto più grave era un tempo, quando la cappella, di finestre ne aveva una sola, piccola, munita di grossa inferriata, volta a tramontana e quasi acciecata da vicine fabbriche e dall'aggetto assai sporgente del cornicione degli stalli, cornicione, oggi, in quel tratto mancante. Allora, certamente, il mirabile edificio di legname della « Sacrestia nova della S. Icone » non poteva ammirarsi che alla incerta e fioca luce dei ceri, la quale, se dissimulava i rari difetti, non permetteva all'opera d'arte di trionfare in tutta la vaghezza delle sue linee e dei suoi ornati. Oggi però, conosciuto finalmente il valore dell'opera e la rarità sua, oggi è lecito sperare che si voglia procedere con tutta sollecitudine ad arrestarne la rovina, e a ridonarle l'antico splendore.

GIUSEPPE SORDINI.

<sup>1</sup> GUARDABASSI, *Indice-Guida dei mon. dell'Umbria*.

<sup>2</sup> Non è improbabile che fosse scritto nella cande-

liera oggi perduta, e che faceva riscontro all'altra ancora esistente, nella quale è segnato l'anno 1554.



## DOCUMENTI.

## I.

Quietatio de florenis centum solutis per capitulum Io: andree ser moscati et Damiano mariotti  
fabris lignariis pro constructione lignorum in ornatu sacristie nove cone.

Die xv: Julij M:D:xlvi:

Io: andreas ser Moscati et Damianus Mariotti Fabri Legnarii de Spoleto sponte per se et cuiusque ipsorum heredes et successores ecc. fecerunt et quisque ipsorum fecit finem quietationem refutationem et pactum de ulterius aliquid non petendo Venerabili Viro Domino Clementi quondam Fabritii canonico cadredalis ecclesie spoletane presenti stipulanti et acceptanti et mihi notario cogniti similiter stipulanti et acceptanti, pro dicto capitulo cadredalis ecclesie spoletane eiusque heredibus et successoribus dicti capituli ecc. de florenis centum Marchie ad rationem bonenorum quadraginta pro quolibet floreno, quos centum florenos dicti Io: andreas et Damianus sponte ecc. confessi fuerunt et quisque ipsorum confessus fuit habuisse et recepissee prout in rei veritate effectualiter in presentia mei Notarii ac Testium infrascriptorum habuerunt et receperunt in pecunia numerata in quatenis a dicto Domino clemente presente et numerante dictos centum florenos de pecuniis dicti capituli et suorum heredum et successorum nomine dante et solvente, pro pretio et nomine pretii solutionis per dictum Reverendum capitulum fiendum dictis damiano et Jo: andree, pro quibusdam Armariis ligneis per eosdem fabros lignarios construendis in sacristia nova cone dicte ecclesie modo et forma prout in conventionem per dictos fabros lignarios facta cum dicto Reverendo capitulo manus dicti Domini Clementis ecc. et predicta omnia dicti Io: andreas et Damianus in solidum promiserunt attendere et observare ecc. obligaverunt ecc. Renunptiaverunt ecc. iuraverunt ecc. Rogaverunt me notarium ecc.

Actum Spoleti In sacristia dicte ecclesie cui undique sunt bona eiusdem ecclesie ecc. presentibus domino Benedicto ser Marinangeli et domino Io: andrea ser Moscati de Spoleto Testibus ad predicta vocatis habitis et rogatis ecc.

Ego christophorus Leoncillus notarius qui supra rogatus.

## II.

Solutio florenorum centum pro fabrica lignea in sacristia nova.

Die viii. Maij M.D.xlvii:

Io: andreas quondam ser Moscati et Damianus Mariotti de Spoleto fabri lignarii pro coptumo eis locato et dato ad faciendum quoddam edificium lignaminis in sacristia nova cathedralis ecclesie spoletine pro secunda tertiaria eorum mercedis et magisterii sponte ecc. fuerunt confessi et contenti habuisse et recepissee a Domino Clemente fabritio Canonico spoletino depositario pecuniarum pro dicta fabrica presente ecc. florenos centum ad rationem monete marchie pro ut dicti Io: andreas et Damianus in presentia mei notarii et testium infrascriptorum habuerunt et receperunt a dicto Domino Clemente et cum presentia et Consensu Reverendi Domini nicolai rodulphi de Spoleto dicte ecclesie prioris dictos centum florenos in pecunia numerata in argento et quatenis de quibus dicti Io: andreas et Damianus eidem Domino Clementi presenti et stipulanti ecc. finem quietationem fecerunt ecc. promittentes ecc. obligantes ecc. renunciantes ecc. Iurantes ecc. Rogantes me notarium ecc.

Actum Spoleti in sacristia maiori veteri dicte ecclesie iuxta eiusdem ecclesie Canonicam: Presentibus Domino Gabinio Victutio de ocricele et octavio melchiorris de spoletto Testibus ecc..

Ego Marianus notarius predictus scripsi.

## III.

## Conventioni col pictor per depinger li quatri della cona.

Memoria como li Reverendi messer Mattheo, messer fabiano, messer clemente, messer Hercule, messer pietropaulo, messer Melchiorre, messer Vibrando, messer antonio, et messer donato canonici della cathedrale sopra detta derno a pingere a mastro francesco de Iaco pictore da Santo angelo in Vado del stato de Urbino presente et acceptante vinti quatri de legno della sachristia nova de detta chiesa con picture condecanti et dui candellieri et ornar il tabernacolo della cona de ducento fogli de oro et per mercede promettono detti canonici darli scuti sei di moneta per ciascuno quatro et lo resto se faccia senza altro pagamento quali pictur promise ditto maestro francesco darli ben finiti de qui alla festa de ogni santi proxima a ogni sua spesa nel modo et forma che nel foglio da detti canonici da darcelli se conterrà con pictur da oglio, del qual pagamento detto maestro francesco confessò haverne hauto scudi diece de oro in oro de beni della sacristia et il resto detti canonici promisero pagarli de qui a tutto il carneval del ano 1554. Et item così promisero et convenero et obligaro ecc. ecc. presenti nella sachristia presso il choro Io: battista orlandino da Spoleto et maestro Mario de ser Mattheo da pantaneta testimonii.

fatto questo di 3 de Gennaro 1553.

Io Christ.<sup>o</sup> N.

**N. B.** *Questi tre documenti sono stati trascritti, sciogliendone le abbreviature, da un Registro di contratti che vanno dal 1487 al 1604, esistente nell'Archivio capitolare del Duomo di Spoleto. Il primo si legge a c. 161 r.; il secondo a c. 178 v.; il terzo a c. 279 v.*



## SULLE ORIGINI DELLA XILOGRAFIA



ON sono molt'anni, la Germania s'appropriava la gloria d'aver diffusa l'arte xilografica in varie regioni d'Europa, e pretendeva che in Italia l'incisione in legno fosse sorta un secolo dopo che in Germania, per incitamento, anzi per opera degli stessi Tedeschi. E però, mentre lo Schreiber e lo Schmidt attribuivano al secolo XIV parecchie stampe di carattere tedesco, si riteneva dai più — fino a che il Delaborde non contraddisse — che le figure del primo libro a stampa illustrato d'Italia (*Le Meditazioni di Joannes de Turrecremeta* del 1467) fossero incise da Tedeschi che dimorassero a Roma.<sup>1</sup> Anche ne' tempi del Pas-

savant, una stampa italiana su tessuto del 1350 circa e un decreto del Senato veneziano datato del 1441, che parla di *figure stampate*, erano conosciuti. Ma ciò non bastava a distruggere le induzioni de' dotti tedeschi. Il Lippmann<sup>2</sup> — cito le più recenti pubblicazioni — crede che l'Italia non abbia avuta arte xilografica prima della fine del Quattrocento, fuor che nella regione settentrionale, per qualche infiltrazione dell'arte tedesca. Il Delaborde<sup>3</sup> dice che nel nostro paese l'incisione su metallo precedette quella su legno. Il solo Kristeller,<sup>4</sup> pure ritenendo una xilografia del 1466, da lui trovata nell'Archivio di Stato di Roma, per la più antica italiana, nota il valore del decreto veneziano.

Anche i Francesi, secondo la scienza tedesca, non avrebbero avuto arte xilografica prima della fioritura in Germania; ma uno d'essi, cui il giudizio non andava a genio, è riuscito di recente a rivendicare al proprio paese tale fronda di gloria. Illustrando ampiamente una matrice con tutti i caratteri dell'arte borgognona, venuta alla luce l'anno 1899 nel territorio di Saône-et-Loire, Enrico Bouchot,<sup>5</sup> dimostra che essa appartiene al decennio 1370-80, e che è opera di un monaco di La Ferté-sur-Grosne, antichissimo monastero cistercense. La matrice, purtroppo frammentaria, che ora si trova presso il signor Protat di Mâcon, è incisa su ambo i lati, e rappresenta nel diritto la Crocifissione e nel verso Gabriele che porta il saluto a Maria. Dalla bocca del centurione, che si trova ai piedi della croce, escono in carattere onciale le parole: *Vere filius Dei erat iste*. La forma delle lettere, insieme coi costumi e le armi dei soldati, sono i principali punti d'appoggio per precisare la data dell'incisione, senza contare le osservazioni stilistiche, tra cui ci sembrano importanti quelle sull'assenza

<sup>1</sup> Quest'anno solo è stato pubblicato dal duca di Rivoli un libro xilografico veneziano del 1450.

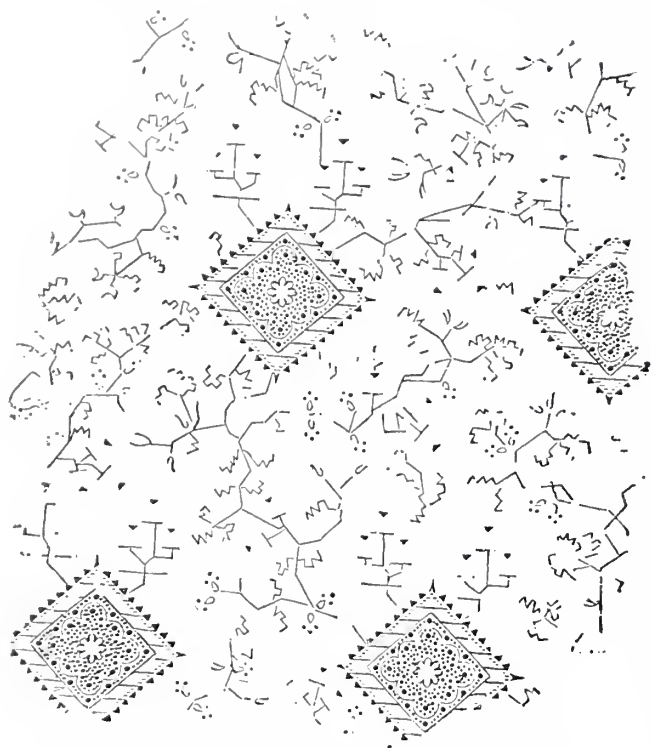
<sup>2</sup> LIPPMANN, *Jahrbuch der Kön. Preuss. Kunstsammlungen*, 1882, pag. 3.

<sup>3</sup> H. DELABORDE, *La gravure en Italie avant Marcantonio*.

<sup>4</sup> P. KRISTELLER, *Beitrag zur Geschichte des ältesten italienischen Holzschnittes. Jahrbuch der Kön. Preuss. Kunstsammlungen*, 1892.

<sup>5</sup> H. BOUCHOT, *Un ancêtre de la gravure su bois*. Paris, Émile Lévy, 1902.

assoluta delle ombre e delle spezzature di pieghe. Con minuziosità pari all'acutezza dell'osservazione il Bouchot giunge a dimostrare la sua tesi, traendo elementi da tutte le scienze affini alla storia dell'arte. Riesce ad accertare che il legno Protat fu stampato su stoffa, non su carta, nè su pergamena, e trae argomento dalla impossibilità della pressione a macchina,



Matrice xilografica della fine del secolo XIV  
Roma, Proprietà del signor Giorgio Sangiorgi

causata dalla incisione bilaterale; dall'inimicizia dei pittori e miniatori contro i primi incisori, inimicizia che obbligava questi a viver randagi; dalla difficoltà infine che, in tale condizione, gli xilografi dovevano incontrare per possedere carte o pergamene grandi abbastanza da riprodurre le loro matrici. Le ragioni che porta il Bouchot per fissare la data 1370-80 sono moltissime, e tutte basate sopra osservazioni di fatto; perchè molti elementi di confronto egli ha trovato con miniature, pitture e altre opere d'arte contemporanee, e soprattutto con le fogge di armatura del tempo.

Più difficile riesce invece a noi di precisare la data di una matrice xilografica francese, soltanto ornamentale, sin qui sconosciuta. Come si vede dalla qui annessa riproduzione, ottenuta con sistema identico a quello usato dal Protat, il nostro legno non poteva servire se non ad ornamento di stoffa, e con tutta probabilità di stoffa francese della fine del secolo XIV. I miniatori di questo tempo usavano in Francia un gotico con spezzature di steli e di rami,

più o meno aggrovigliati, come appunto si vedono, stilizzati, nella nostra matrice. E che essa non sia italiana ci vien confermato anche dalla provenienza di essa: il signor Giorgio Sangiorgi, che gentilmente mi ha concesso di studiarla e riprodurla, l'ha comperata nel 1894 alla vendita della collezione Baud di Losanna. Le dimensioni della matrice sono di millimetri  $205 \times 230$ . I punti numerosi delle rosette sono prodotti da altrettante puntine di ferro piantate nel legno; mentre le linee e i triangoli che limitano le rose od ornano gli spazi ad esse circostanti sono tutti di legno. Oltre l'importanza storica, la matrice del Sangiorgi è senza dubbio pregevole artisticamente, e ci prova, una volta ancora, a quale finezza ed eleganza erano improntate le arti minori del primo Rinascimento nella regione francese. E noi portiamo con piacere questo contributo allo studio delle origini della xilografia francese, che prende ora importanza anche per le xilografie dei popoli confinanti: infatti l'ultima induzione del Bouchot, induzione ch'egli presenta ai lettori come sicura, vuol togliere alla Germania la priorità dell'arte xilografica, per darla alla Borgogna. Nella terra natia la xilografia avrebbe trovato molti avversari, e accaniti, ne' miniatori e pittori; meno in Germania, ove, appunto per questa ragione, sarebbero rimaste a noi in maggior numero le xilografie primitive.

Naturalmente non si può a meno di nutrir dubbî sopra una tale induzione: la data di molte xilografie tedesche è ancora da precisare, e alcuna di esse può trovarsi precedente al 1370. In ogni modo, pure ammettendo gl'influssi borgognoni, in Germania con tutta probabilità s'incidevano contemporaneamente o quasi xilografie di carattere locale.

Credo vana sottigliezza il cercare a ogni costo influenze straniere nell'arte del primo Rinascimento, la quale usciva così spontanea dall'anima de' popoli. Con mezzi di comunica-



zione si portentosamente riattivati, era facile si venisse a conoscere la produzione artistica dei paesi vicini; ma l'ingegno del tempo era troppo fervido per copiare o imitare, assimilava invece e creava. E così tante forme che sembrano derivate perchè simili ad altre subito pre-



La Madonna del Fuoco - Xilografia del secolo xv — Forlì, Cattedrale

cedenti, sono soltanto il prodotto di una rassomiglianza d'ideali o meglio di civiltà di due regioni vicine.

Intanto la persuasione che la xilografia italiana sia sorta dalla tedesca — e quanto tardi! — spero sia da oggi in poi distrutta, dopo la pubblicazione della « Madonna del Fuoco », conservata nella Cattedrale di Forlì.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> La « Madonna del Fuoco » mi è stata indicata come oggetto di studio da Adolfo Venturi, il quale, primo, ne aveva riconosciuta l'importanza artistica.

Una xilografia italiana su tessuto del secolo XIV si trovava un tempo a San Maurizio nel Vallese presso il signor d'Odet,<sup>1</sup> e ora è nel Museo di Berna. Raffigura, in basso, scene della vita di Edipo; nel mezzo, una battaglia tra cavalieri muniti d'archi e di lance; sopra, un giardino d'Epicuro ove, al suono del liuto e del cembalo, madonne e cavalieri danzano tenendosi per mano e si rivolgono occhiate d'amore. L'intonazione boccaccesca, i costumi, e anche motivi particolari come il salterellare de' cagnolini, quasi gelosi degli sguardi delle loro signore, rammentano il giardino d'amore nel *Trionfo della Morte* di Pisa. E col celebre affresco è forse comune lo scopo morale della rappresentazione: i giovani innamorati non si danno pensiero delle guerre fraterne, che si svolgono appresso, nè delle sventure familiari, cui è simbolo la vita di Edipo. Le figure del tessuto appaiono di carattere italiano, anche per i costumi della metà del secolo XIV, e per la corrispondenza di ornamenti e di distribuzione con le nostre cassetine alla certôsina. Fino d'allora adunque l'arte della xilografia era conosciuta nel nostro paese, e usata, se non con grande maestria tecnica, certo con meravigliosa finezza di disegno.

Ma il tessuto del signor d'Odet era per gli studiosi di stampe un'eccezione; esso appariva un secolo prima delle xilografie ad ornamento di libri, mentre durante tutto quel secolo nessun documento diretto restava che dimostrasse la continuazione di quell'arte. Un miracolo, che si crede avvenuto nel 1428, ci ha permesso infine di trovare il documento.

A dì 4 febbraio 1428 s'appiccò incendio a una scuola di Forlì, tenuta da Lombardino Brusi da Ripetrosa. Tutto andò in fiamme meno le mura e una carta stampata inchiodatavi sopra che raffigurava la Madonna attorniata da Santi. Naturalmente si gridò al miracolo; e la carta, subito chiamata « La Madonna del Fuoco », lasciata tre giorni al suo posto, perchè fosse dai cittadini veduta e adorata, fu trasportata con solenne processione, cui era a capo Domenico Capranica, legato di Martino V, nella Cattedrale, ove è stata sempre conservata e considerata patrona di Forlì. Due testimonianze contemporanee di Giovanni Pansecco e di Giovanni di maestro Pedrino,<sup>2</sup> che non si contraddicono in nulla, e che precisano egualmente bene la rappresentazione della carta e il luogo ove essa fu trasportata, non possono lasciare dubbio alcuno sulla verità dell'accaduto.

Nè si può dubitare che la miracolosa carta sia poi stata sostituita: non l'avrebbero permesso i Forlivesi, che anche ora conservano grande venerazione per la loro protettrice. O almeno a tale atto sarebbero state fatte molte opposizioni di cui avremmo certo qualche sentore.

La Madonna piegata leggermente verso il Bambino ha ai lati il sole e la luna. Sopra il nimbo è rappresentato Gesù sulla croce attorniato dalla Madre, da Maria Maddalena e da San Giovanni Evangelista. A destra e a sinistra della Crocifissione è l'*Annunziata*, in cui trovo notevole il giglio fornito di radici. Sotto a Gabriele sono rappresentati San Giorgio, San Francesco, San Cristoforo e Sant'Antonio abate e sotto l'Annunziata, un Santo vescovo, San Lorenzo, San Giovanni Battista e San Girolamo. La parte inferiore della carta è molto rovinata, specie nel centro, ove forse era raffigurata la Madonna seduta con ai lati i dodici apostoli e Santa Caterina. Le varie rappresentazioni sono separate fra loro da colonnine tortili e da fregi a quadrifogli. La misura della xilografia è di mm. 268 × 227. Sono qua e là leggere tracce di tinteggiatura.

<sup>1</sup> Fu illustrata per la prima volta dal KELLER (*Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich*, vol. XI).

<sup>2</sup> La prima testimonianza è pubblicata da DOMENICO BOLZONI (*Storia della Nuova Chiesa*, dedicata in Forlì a Maria Santissima del Fuoco, Forlì, 1833); la seconda da E. CALZINI e G. MAZZATINTI (*Guida di Forlì*, Forlì, 1893, pag. 21). Veramente tra i due racconti esiste una piccola contraddizione, ma tale da non doverne tener conto. Si tratta del giorno in cui avvenne l'incendio. Il Pansecco dice *pridie nonas februarj*;

Giovanni di maestro Pedrino, a dì 14 del dicto mese (febbraio) la notte venendo la festa de Santa Agata. Evidentemente ha ragione il Pansecco, poichè la festa di Sant'Agata cade nel 5 febbraio e non nel 15. È un *lapsus calami* o di Giovanni di maestro Pedrino, oppure, che mi sembra più difficile, del diligentissimo prof. Mazzatinti che trascrisse il documento. Noterò di sfuggita che una simile leggenda si trova ad Atene, ove la chiesa bizantina *Kapnicarea*, ha preso nome da una miracolosa testa di Madonna che rimase intatta durante un incendio della chiesa intera.





Stoffa stampata del secolo XIV — Museo di Berna. (Già proprietà del signor D'Odet)



Presso San Giovanni Battista si legge: *Eccē Agnus*; sulla croce: *Iuxta*; ambo in carattere gotico. Per fissare la data della xilografia lo studio paleografico non ci potrebbe essere di aiuto alcuno, perchè, come è ben noto, il carattere gotico delle due scritte è stato adoperato in Italia nel secolo XIV come nel XV.

A tutta prima si nota nella xilografia uno spiccato arcaismo, che poi si riduce alla Madonna e al Bambino del centro. È anzi molto strana la differenza fra queste e le figure secondarie. Nel centro sono bruttissimi gli occhi grandi a mandorla, le mani mal formate con le dita tronche, i capelli arcaicamente ondulati, la testa del Bambino grossa e rachitica, la rozza corona della Madonna. Le sole pieghe sono accuratamente tracciate. Nelle figure dominano due forme di pieghe: le dritte a piombo come in San Lorenzo e in San Giovanni Battista, e quelle ad angolo acuto con l'apice rivolto al basso, come in Sant'Antonio e in San Giovanni Evangelista, le quali ultime formano un panneggiamento grandioso, ed hanno rasso miglianza con le pieghe della Madonna del centro e dell'Annunziata.

Da queste rassomiglianze di particolari,<sup>1</sup> e da un affiatamento intrinseco delle parti della xilografia, appare la forte probabilità che una sola mano l'abbia incisa. Le differenze di disegno si spiegano, quando si osservi che le più piccole figure sono le migliori, le più veriste, le più quattrocentesche; poi a mano a mano che le dimensioni aumentano cresce l'arcaismo del disegno, che diventa incapacità nelle due maggiori figure. È dunque da supporre che un miniatore, o meglio un cesellatore, valente nelle piccole dimensioni, non pratico delle grandi, dandosi all'incisione, con quella facilità usuale nel Quattrocento a passare da un'arte a un'altra affine, sia stato l'autore della « Madonna del Fuoco ». Oppure si può supporre che la Madonna fosse un'immagine fissata dalla tradizione, imposta all'artista, il quale non avesse avuto perciò libertà d'azione se non nelle figure laterali dei Santi. E per rendere più probabile l'ipotesi è bene ricordare come Francesco del Cossa, il grande verista, di così spiccata individualità, dovette adattarsi a non toccare la « Madonna del Barracano » che la religione voleva rimanesse intatta, e si contentò di acconciarle un fondo e di dipingere ornati, architettura e figure laterali.<sup>2</sup>

Per queste ragioni è evidente che noi dobbiamo studiare l'artista nelle figure minori, come quelle che esprimono senza dubbio fedelmente l'arte del nostro xilografo. L'uso di porre le figure così ritte, senza però toglier loro la vita; e la mancanza assoluta di gotico, si possono trovare, nel 1428, soltanto a Firenze, là dove il naturalismo si liberava dal gotico per creare i più grandi capolavori del Rinascimento. Solo Masaccio col San Pietro della cappella Brancacci poteva ispirare un'arte così naturalistica, quale si vede nel San Lorenzo e nel San Francesco della « Madonna del Fuoco ».

Non sappiamo da documenti se il nostro xilografo avesse molti compagni a Firenze; ma ne aveva a Venezia, e molti, e tanti che impensierivano nel 1441 il Senato per la condizione loro, resa difficile dagli usi esotici dei signori veneziani.

Diversamente adunque da quanto è stato detto e ripetuto, si può stabilire fin d'ora che l'arte xilografica nella prima metà del secolo XV era diffusa in più luoghi d'Italia, e con una perfezione tecnica da pareggiare le arti maggiori.

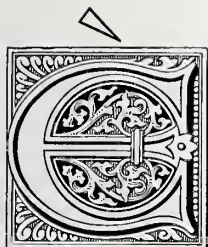
LIONELLO VENTURI.

<sup>1</sup> Si notino due caratteri comuni col legno Protat: nelle pieghe.  
la mancanza assoluta di ombreggiatura e di spezzatura

<sup>2</sup> A. VENTURI, *Francesco del Cossa*. Da *L'Art*, 1888.



## SEMPRE I CAMPANILI DI RAVENNA



cosa spiacevole e poco utile polemizzare con avversari che non discutono in buona fede; per tale ragione m'induco a malincuore, e solo per amore di verità, a scrivere poche linee circa l'ultimo articolo del signor O. Gardella<sup>1</sup>

« Ancora dei campanili di Ravenna ».

Esaminerò dunque i diversi appunti ch'egli colla solita cortesia di forma mi fa<sup>2</sup> ... A pag. 153 scrive che l'autore: « *aumenta il fardello penoso delle osservazioni erronee fatte da lontano (?) e affogate in un mondo di citazioni confuse derivate variamente da libri di valore e da altri completamente esautorati...* ». Ma io non ho citato che Agnello, i *Rer. Ital. Script.*, la *Patrologia latina* del Migne; il Waitz, lo Harnach, il Mommsen, il De Rossi e il Duchesne pel *Liber Pontificalis*; il Federici una sola volta con la sua *Rerum Pomposianarum historia*, il Choisy per *L'art de bâtir chez les Byzantins* e Leon Battista Alberti. Vorrebbe dirmi il signor Gardella quale fra tali autori sia completamente esautorato? e dirmi anche se questi siano così numerosi « da affogare » in una memoria di ben trenta colonne? Poiché gli altri che citai, il Ricci, il Pasolini, il Rivoira furono, assai prima del G. del suo stesso parere e non crederò mai ch'egli, in ricambio, li voglia trattare così male. Resterebbe il Ribuffi che ricordai soltanto, per provare che il G. si era ingannato al solito, quando, attaccando a torto e con poca prudenza quel colosso dell'erudizione sacra che è Giorgio Rohault de Fleury, aveva asserito, senza ponderazione, che « *in Ravenna dove abbondano i documenti e gli scrittori di cose patrie nessuno sapeva nulla che la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo fosse in origine intitolata a San Martino* ». Allora citai il ravennate Ribuffi che nella sua « *Guida* l'aveva scritto ricavandolo, dice lui, da alcune memorie » per dimostrare 1° che il Fleury non era solo, 2° che il G. non conosce troppo bene la bibliografia ravennana.

<sup>1</sup> *Rassegna d'arte*, anno III, n. 10, Milano, ottobre 1903, da pagina 152 a 153.

<sup>2</sup> Vedi in proposito la memoria: L. TESTI, *Intorno ai campanili di Ravenna*, ne *L'Arte*, anno VI, fasc. V-VII, 1903.

Il G. mi fa appunto di citare quasi sempre la prima edizione della *Guida di Ravenna* del Ricci, io mi servii non solo della terza, ma anche degli articoli del Ricci su cose di Ravenna, comparsi nell'*Illustrazione italiana*, e nell'*Emporium*, che citai, poichè, se lo ricordi il signor G., io non solo studio minutamente per ogni verso i monumenti, prima di mettermi a scrivere, ma rileggo tutta la bibliografia sull'argomento. È solo per questo che produco pochissimo, in modo però che non bastano certo le asserzioni poco garbate del signor G. a sgretolare la solida compagine costruttiva delle mie memorie. A pag. 152 assicura che egli « *non ha mai detto che prima del IX secolo non esistessero TORRI. Ha detto solo e ben chiaro (?) che torri campanarie, ossia campanili, prima di quel secolo FORSE non esistevano* ». Vorrebbe indicarmi, e *ben chiaro*, in quale pagina della sua prima memoria<sup>1</sup> si trovino tali parole e specialmente il *forse?* Egli a pag. 164 stampò soltanto queste precise parole che su *L'Arte* a pag. 167 riferii con tutta fedeltà: « *I campanili ravennati... per noi sono immancabilmente (?) costruzione della seconda metà del IX secolo a tutto il X* ».

Ho dimostrato a pag. 167 con molti testi antichi irrefutabili che le torri campanarie fino al termine del secolo IX non si chiamarono mai campanili, ma sempre torri e il G. nella sua risposta fa questo giuochetto di: « non aver mai detto che prima del IX secolo non esistessero *torri*, ma di aver detto solo e ben chiaro... » quello che non disse. O non erano « campanarie ossia campanili » tutte le torri da me ricordate nei secoli VI, VII e VIII? e anche con più campane? « *turrem in qua tres posuit campanas?* (a. 769-772).

Lo colgo in fallo a pag. 167 ricordandogli la torre di Bacauda, e Agnello ed egli risponde: « *ma nulla prova che fosse campanaria* » mentre io onestamente avevo già scritto: Quanto dice Agnello della torre di San Michele avvalora nel doppio uso l'ipotesi funeraria (pagina 168). E a proposito perchè il G. non ha riferito con precisione ed abbondanza sul materiale, sulle dimensioni e la *forma geometrica* delle fondazioni della

<sup>1</sup> *Rassegna d'arte*, anno II, nn. 11-12, Milano, novembre-dicembre 1902, pag. 161-168.

torre di San Michele in Africisco scoperte nel 1901, fondazioni che appartenendo sicuramente alla prima metà del VI secolo troncherebbero la questione? Ma ciò, e si capisce, non gli accomodava troppo, poichè il suo castelletto di carte se ne sarebbe andato a rotoli. Allora dove andavano a finire gli articoli laudativi della *Lettura*, le conclusioni poco prudenti del Ricci sulla *Illustrazione italiana*,<sup>1</sup> e peggio che mai, la novella teorica sull'età dei campanili?

Non discuto poi la strana interpretazione data dal G. al *non longe* e al restante passo di Agnello perchè prova: 1° che il G. ignora anche gli elementi del latino e perderei il mio tempo; 2° che il G. o non ha letto o non ha voluto o potuto comprendere il commento grammaticale e storico che ho fatto a quel brano così evidente<sup>2</sup> (pag. 167-168).

A pag. 169 avevo scritto che «nessuno volendo innalzare una torre prende a scalpellare un muro preesistente, per tre o quattro piani per incassarvi poi la torre futura, ed egli, il G. mi viene a parlare d'angolo ovest dell'Episcopio «tagliuzzato» appunto per far posto al giro della torre» via ciò non è troppo serio. I materiali, si comprende, furono tagliati con la martellina per adattarli alla circonferenza della torre, che già esisteva, come si farebbe anche ora. Perchè il G. non ha eseguito dei saggi in varie parti interne del muro della cappella e nel solaio al disotto dell'estremo limite dell'ultimo piano aggiunto alla cappella, e abbasso nella seconda stanza, poichè gli era concesso di esplorare il monumento? determinando così come è fatta la *parete nascosta* della torre? Se cioè ha il paramento finito o piuttosto rozzo, come avviene sempre quando un muro combacia con un altro preesistente e calce, pietre o mattoni non si possono comporre in paramento perfetto? Del resto lo stesso G. non aveva scritto a pag. 164: «che la torre sembra assai antica e pare che in origine non avesse fabbriche addossate?». E si che le «osservazioni erronee non erano fatte da lontano» come egli, senza conoscermi e ignorando le mie abitudini di studioso scrive «con molta franchezza» ma con nessuna verità. Qui debbo, mio malgrado, aprire una parentesi e parlar di me e delle cose mie, faccenda un po' urtante, ma necessaria. Il G., di straforo, s'ingegna di far credere che «io scriva dei campanili di Ravenna stando puta caso a Messina» ma chi lo autorizza a dir questo? Da più che venticinque anni viaggio per l'Italia, e le lunghe vacanze le impiego a interrogare e a studiare metodicamente, *sul luogo*, i monumenti, non badando a

sacrifici, e con amore disinteressato e purissimo. Quest'anno, ad esempio, in due mesi completi ho *ristudiato* solo Bologna, Pisa e Firenze, misurando, disegnando, salendo sui tetti o discendendo nei sotterranei dei monumenti, con una coscienza che il signor G. potrà forse uguagliare, non superare certamente. È giusta dunque da parte sua una simile insinuazione? Per Ravenna poi, oltre i soliti studi minutissimi che ho fatto in diverse visite, ho spinto la delicatezza e la precisione fino a far controllare certe misure di materiali da una egregia persona di Ravenna, senza avvertirla dello scopo; potevo essere più esatto e coscienzioso?

Riprendiamo. Il G. a pag. 153 mi addebita di «aver confuso Sant'Apollinare N. con Sant'Apollinare in Classe». No, no, caro signor Gardella, io nell'*Archivio storico italiano*<sup>1</sup> desideravo appunto il confronto fra San Vitale e Sant'Apollinare N. e questo mio desiderio confermai ne *L'Arte* a pag. 174 dove scrissi: «ma viceversa poi questo confronto il G. non l'ha poi fatto, oppure lo intese a modo suo, affermando, ma non provando con cifre, i risultati dell'indagine» e poichè la S. V. invece di farlo, menò il can per l'aia e confrontò il materiale di San Vitale con quello (non interamente uniforme) di Sant'Apollinare in Classe; quel confronto, dico, l'ho fatto io, provando come lei che «sta in presenza dei monumenti» asseriva ad esempio «che la calce è usata in San Vitale con lo spessore uguale a quello del sottile mattone» mentre le mie misurazioni e anche quelle, oh guarda il miracolo! del Rivoira<sup>2</sup> danno invece che tale spessore varia da 2 a 5 centimetri. Vorrebbe il signor G., per compiacenza, misurare con maggiore esattezza anche i variabili strati di calce in Sant'Apollinare in Classe? Dunque «non cantonata da parte mia» ma poca diligenza, al solito, da parte sua.

In quanto «alle informazioni singolarissime sulle dimensioni dei mattoni che tette in presenza del monumento (Sant'Apollinare N.) corrispondono al vero una volta su tre» domanderò soltanto: le misure che ho riportato sono precise o no? La malafede poi risulta evidente dove si rifletta che io scrivevo... «nella facciata antica prevalgono mattoni lunghi m. 0.29, alti m. 0.07. Nel tronco inferiore della torre si usarono indifferentemente e senza alcun ordine, mattoni diversi. Predominano le dimensioni seguenti: spessore 6 e 7 centimetri, con lunghezze o larghezze variabili di m. 0.20, 0.25, 0.27, e di m. 0.29 come nella facciata del VI secolo». Domando al lettore onesto se ci possa esser sugo a dover polemizzare con simili avversari. Vorrebbe, sempre per cortesia, indicarmi il signor G. le precise misure che «due volte su tre prevarrebbero su tutte le misure da me date?

Segue il signor G.: «E donde riteva la dimensione

<sup>1</sup> Dispensa 1ª, Firenze 1902.

<sup>2</sup> G. T. RIVOIRA, *L'origine dell'architettura lombarda*, 1901, pagina 58.

<sup>1</sup> C. RICCI, *Illustrazione italiana*, 1903, pag. 63.

<sup>2</sup> L'interpretazione che ho dato al passo di Agnello trova riscontro in quanto scriveva fin dal 1571 Gerolamo De Rossi nelle sue: *Historiarum Ravennatum in Thesaurus Antiquitatum et Historiarum Italiae*, tomo VII, pars. I, lib. III, pag. 151: «brevique post Bacanda moritur et in monumento marmoreo, a templo haud procul infra turrim sepultus est».



dei mattoni della torre dell'Episcopio, se da qualche secolo era intonacata di dentro e di fuori?». Gratti e scrosti il signor G. e vedrà che le misure che ho dato io, corrispondono a puntino fin nella grossezza dello strato di calce.<sup>1</sup> Perchè invece di riportare le sue misure in contraddittorio, si limitò a parlare del grosso materiale dell'Episcopio? E non è grosso materiale, ma più antico, quello da me indicato per la torre in m.  $0.325 \times 0.175 \times 0.07$ ? Io poi non ho asserito che tutta la torre sia ancora d'intatta struttura.

A pag. 153 il signor G. mi prende in giro con fine spirito, udite: « *Ma l'autore sembra disposto a regolare il mare a suo talento come la polemica e a trasportarlo sotto a Ravenna sopra una... pagina del Fantuzzi* ». Come si vede subito, ciò è il fior fiore della arguzia attica. Ma « *disgraziatamente* » non sono io solo che ho trasportato il mare vicino al palazzo di Teodorico, sulla pagina del Fantuzzi, e debbo dare al G. « *altre melanconiche notizie* ». <sup>2</sup> Il buon G. inforchi saldamente gli occhiali e legga con me a pagina 142 della *Guida* del Ricci: « Due sole altre memorie ci restano. Dalla prima sappiamo che il di dietro di questo palazzo era nel 1098 ancor vicino al lido del mare ». E sì che quando la *Guida* fu pubblicata nel 1878 erano ben noti e già lontani gli scavi del 1854 e del 1866. Se tali scavi, non bastarono giustamente a persuadere il Ricci e gli altri che vennero dopo, perchè il G. pretende che io debba essere per forza del suo parere? O anche il Ricci « *faceva osservazioni erronee da lontano?* » e Agnello <sup>3</sup> non parla forse del Triclinio a mare?

Il G. non conoscendo il mio carattere, amante solo del rigore scientifico, mi accusa « *di godere a frain-tendere le sue parole e così farlo alludere a certo campanile primitivo, anzichè al primitivo andito di congiunzione* ». Ma io avevo messo carte in tavola a pag. 173, riportando *alla lettera* tutto il suo brano, e aggiungendo: « *Lasciamo da parte il disordine del dettato da cui parrebbe che il materiale degli avanzi del campanile primitivo sia uguale a quello del campanile esistente, mentre il pensiero del G. era, mi sembra, di affermare che i materiali dell'atrio dell'odierna torre sono uguali fra loro, ecc.* ». Il carattere del signor G. mi fa una singolare impressione, Esso, anche davanti alla mia lealtà scientifica, che riporta *completi* i brani degli avversari, non desiderosa d'altro che di alzare qualche velo che ci nasconde il vero, suppone sempre il preconconcetto. Deve aver sofferto molto il G. per es-

sere così sospettoso! Ad ogni modo poichè egli non ha creduto o potuto discutere tutte le ragioni storiche e costruttive da me riferite a pag. 173-174 insieme con molti dati di fatto, perchè non ha provato almeno con documenti scritti, bolli di materiali, prove stilistiche e d'altro genere, l'età « *dell'atrio primitivo* » il cui materiale sarebbe uguale al campanile odierno? Che prova in questo campanile di Classe « *il livello superiore di fondazione* » quando tali fondazioni rivestono carattere statico e decorativo? E perchè non ha parlato anche delle due prime riseghe? Del resto perchè non ha documentata questa piccola differenza di livello fra le parti superiori delle fondazioni della torre e della chiesa? Perchè la differenza è scarsa e i movimenti del terreno intorno a Ravenna non hanno alcun carattere di uniformità se nello stesso percorso di tredici secoli si oscilla da m. 0.40 c. a m. 2.20 c.<sup>1</sup> Infatti solo il signor G. può sapere e può spiegarci come c'entrino « *l'antica strada e i mosaici pavimentali scoperti nei terreni circostanti ad un metro di profondità* » col campanile di Sant'Apollinare, ch'egli stesso, a pag. 165 del primo articolo, confessa che « *giace sotto il suolo a soli m. 0.10* ». Ma scusi un po' signor G., vuol dirci a che diversi secoli spettino i mosaici, e a quale profondità si trovi sotterra il limite superiore di fondazione di Sant'Apollinare in Classe?

Per la stessa ed altre ragioni non prova nulla il fatto delle fondazioni del cosiddetto Palazzo di Teodorico che poggiano più in alto dei prossimi mosaici dello stesso palazzo. Prima di tutto, le fondazioni poggiano su terreno vergine, alluvionale o di riporto? e i pavimenti su quale terreno insistono? Per provare qualche cosa, non molto in verità, coi diversi livelli di fondazione, occorre almeno una sezione del terreno con lo studio geologico della sua natura. Se le fondazioni del cosiddetto palazzo, insistono davvero su d'un terreno più recente, allora discuteremo, ma se i pavimenti e il rudere sono su d'uno stesso strato di terreno, oppure essendo su due strati diversi entrambi si vedono sezionati per l'impianto fondamentale della costruzione, il signor G. comprenderà bene che non è più il caso d'insistere. Il G. poi nel breve lido della sua cultura non suppone neanche che altri possa conoscere più estesamente, studiare con maggior critica, metodo, profondità la storia dei monumenti ravennati e la loro bibliografia, e imbandisce come cose nuove idee che hanno tanto di barba, e non furono accettate dalla critica moderna, perciò scrisse ancora del Palazzo di Teodorico: « *Non seguirò le molte ragioni che esistono pel tipo costruttivo (?) (con qual altro edificio sicuro dell'VIII sec. a Ravenna o fuori lo confronta?) quando una sola basta ed è che le stesse fondamenta dell'edificio... poggiano più in alto dei prossimi mosaici del vero palazzo di Teodorico* »

<sup>1</sup> Vedi a pag. 176 de *L'Arte*, loc. cit., le ragioni che do intorno alla poca importanza che hanno a Ravenna i sollevamenti del suolo.

<sup>1</sup> Il bello è che pure il G. deve convenire, sul sottile strato di calce, ma se la cava dicendo « *che tal modo di costruire appare tardissimo a Ravenna* » (pag. 153).

<sup>2</sup> O. GARDELLA, pag. 153.

<sup>3</sup> *Mon. Germ. Hist. Agnelli*, Liber Pontificalis, pag. 337: « *In tribunale triclinii quod vocatur ad mare, supra portam et in fronte regiae quae dicitur Ad Calchi istius civitatis, ubi prima porta palatii fuit* ».

scoperti negli orti Monghini. Tale ragionamento fu già fatto dal Pasolini,<sup>1</sup> ma il G. si guarda bene dal citarlo poichè il Pasolini con sincerità scientifica aveva scritto: « *Si è creduto* di poter determinare che tutto il lido Adriatico da Venezia sino a Rimini si vada lentamente deprimendo di 14 centimetri per secolo e perciò le fabbriche di uno stesso secolo si trovano nello stesso piano, ecc. » Veramente no, poichè dal principio alla fine avremmo, caso mai, 14 centimetri di differenza.

Ma il signor G. raggiunge proprio la malafede a pag. 152, ove scrive: « *Ma l'autore non si spaventa per questo e non curante degli ultimi miseri studi, delle ultime misere ricerche* CONTINUA A RIPETERE che il campanile di Santa Maria in Porto Fuori ERA UN FARO ROMANO mentre è già provato... dalla scoperta di vari documenti essere opera del sec. XII e precisamente degli anni 1173-1187 ». Mentre io, difendendo il Venturi dalle accuse barocche del G. intorno alle torri farsee, avevo detto: L'ipotesi poi, com'è naturale, non era neanche nuova, il G. non può ignorare che la tradizione cittadina e molti scrittori ravennati ritengono da molto tempo, che la gran torre quadrangolare (non il campanile), la quale serve di base al campanile di Santa Maria in Porto Fuori, abbia appartenuto al faro romano di Classe. Ora io non ripeto niente, caro signore, qui la mia opinione personale non c'entra, voi ingannate i lettori ed è appunto perchè non potessero accorgersi delle vostre panzane, che vi siete guardato bene, con esempio nuovo, dal citare il periodico *L'Arte* dove fu stampata la mia memoria. Non riportai che l'opinione dei vostri prediletti<sup>2</sup> i quali però distinsero la torre quadrangolare dal campanile. Distinzione che a voi non accomodava e trascuraste, ciò però ribadisce la malafede, e questa continua quando parlate della torre di Sant'Apollinare in Classe. Dissi che la torre è figurata nel mosaico di Sant'Apollinare Nuovo, e lealmente alle mie parole aggiunti, non un disegno *ad usum delphini*, ma una fotoincisione, riferendo inoltre

altri esempi miniati nel VII sec., uguali alla rappresentazione musiva, e le torri del V sec., dal bassorilievo della porta di Santa Sabina a Roma. È forte e viva la torre pisana, aperta anch'essa, in alto, a pozzo, e traforata da grandi monofore a semicerchio come quelle del primo e secondo tronco di Sant'Apollinare in Classe, che conferma, col perdurare della tradizione formale, la rappresentazione musiva di Ravenna. Ma che vale tutto ciò pel signor G. quando « *in compagnia dei buoni argomenti* » mi accusa, a torto, « *di giudicare della torre ravennate da una cattiva fotografia* » mentre poi nel proprio articolo non si perita, non dirò di far riprodurre una brutta fotografia, ma un pessimo disegno a penna, gabellandolo per un anfiteatro? Perchè il malizioso signor G. non ha fatto eseguire nel suo disegno anche le mura nella loro altezza totale? Perchè i lettori avrebbero veduto subito, che arrivando al piano di terra del mosaico, il diametro della torre sarebbe contenuto un po' meno di quattro volte nell'altezza totale della torre, quindi, dato un diametro medio di 9 m. si avrebbe l'altezza di 36 m. circa, corrispondente su per giù a quella vera della torre di Classe nella quale il diametro è contenuto poco meno di quattro volte. Vorrebbe il signor G. indicarmi un anfiteatro, dove non dico quattro volte, ma anche una sola volta il diametro sia contenuto nell'altezza? Nel Colosseo l'altezza era meno d'un terzo della larghezza.<sup>1</sup> Ma a queste piccole cose, a queste inezie il G. non bada e tira via « scavalcando ogni difficoltà » imperterrito e sicuro nella coscienza sua francheggiata « dai buoni argomenti ». Per favore vorrebbe indicarmi a quanto si ridurrebbe l'arena interna nel suo strano anfiteatro, dividendo in gradini anche il solo ultimo piano? E che cosa mette nel piano inferiore? Povera storia d'arte! Si noti che a pag. 170 avevo già fatto notare: « Nè può suppersi, neppure lontanamente, che tale immagine rappresenti un circo, un teatro od altra costruzione rotonda poichè il rapporto fra l'altezza e la larghezza, tenuto conto del piano di terra è appunto quello di una torre e null'altro ». Il G. non accorgendosi di darsi la zappa sui piedi aggiunge: « *il largo (?) edificio scopercchiato VISTO DALL'ALTO appare con le gradinate circolari le quali si INTRAVEDONO PURE DIETRO (!) LE ARCATI a dar prova sicura indiscutibile che si tratta di un anfiteatro* ». Vorrebbe insegnarmi il signor G. come dall'esterno e attraverso le arcate potrebbero vedersi le gradinate CIRCOLARI le quali poi nello stesso tempo « *si vedono dall'alto?* » Guardi guardi il signor G. il Colosseo, dove questo è ancora in buono stato, e osservi se attraverso gli archi si vedono le gradinate e pensi se si potrebbero vedere a causa delle volte a botte di sostegno!<sup>2</sup> Un pochino di geometria descrittiva

<sup>1</sup> *Atti e memorie della R. Deputazione di Storia patria per le provincie di Romagna*, serie 2, vol. I, pag. 198.

<sup>2</sup> RICCI, *Guida*, ecc., pag. 236: La torre quadrangolare vien da molti creduta l'avanzo di un antico faro. RIBUFFI, *Guida*, ecc., pag. 131: La grande torre di forma quadrangolare, la quale prende in mezzo e serve di base al campanile si giudica dagli INTELLIGENTI un avanzo dell'antica che serviva di faro al porto di Classe situato da queste parti... Veda il lettore e giudichi: Come e da chi nascesse tale tradizione e convincimento può ricavarsi dal DE ROSSI (1571), loc. cit. ad Pharos: « *Ceterum cum sacra turris D. Mariae in porto Rauennati ea fere aedificata ratione videtur, quam describit Herodianus facile adducor ut conijciam, Pharos esse potuisse* », che traduco: Del resto sembrando la sacra torre di Santa Maria nel porto di Ravenna edificata quasi con quel modo che descrive Erodiano (pei fari) facilmente son tratto a congetturare che abbia potuto essere un faro. Come si veda non sono io e neppur l'antico De Rossi che parliamo di faro ROMANO, ma i suoi moderni concittadini, sempre però in modo dubitativo.

<sup>1</sup> Larghezza massima, m. 188,50, minima, m. 155,60, altezza, m. 49.

<sup>2</sup> Le divisioni entro le arcate non possono essere che stecche grossolane delle gelosie di riparo, usate anche oggi in molte torri



non farebbe male anche ai dilettanti di scritture d'arte. Infine un'ultima domanda indiscreta: Quale autore antico o moderno colloca in *quel luogo* di Classe un anfiteatro?<sup>1</sup>

E l'ottimo signor G. mi dà anche una lezioncina di cronologia avvertendomi, bontà sua, che Sant'Apollinare in Classe, e San Vitale sono posteriori a Sant'Apollinare Nuovo! Guarda la rara scoperta! Eppure a pag. 172 avevo scritto: Sant'Apollinare in Classe fu cominciata nel 534 e consacrata nel 549; a pag. 169, che i mosaici più antichi di Sant'Apollinare Nuovo sono del 504 c. e le processioni di santi e sante spettano all'episcopato di Agnello (556-569), aggiungendo che fra questi tardivi mosaici si trovano le vedute di Classe e di Ravenna,<sup>2</sup> e in quest'ultima è figurata la chiesa di San Vitale (527 c. 547). Non è mala feda questa? e peggio il dire «che io fondo una ben singolare cronologia?» Ma se lei, egregio signore, non comprende nulla di tuttociò, se lo faccia prima ben spiegare e non meni pel naso il prossimo. Carte in tavola ancora una volta: Ecco cosa dice il Ricci a pag. 132: Nel muro opposto vi è espresso il Palazzo di Teodorico d'innanzi a vari edifici sacri, cioè la CHIESA DI SAN VITALE ed altre, ecc., ecc.; dello stesso parere fu Antonio Zirardini.<sup>3</sup>

Circa i frammenti inseriti nei campanili il G. si è guardato bene dal fornire qualcuna delle tante prove

per togliere ogni pericolo, valga ad esempio il campanile del duomo di Parma. Le curve interne rappresentano le assise, visibili pel più rozzo lavoro. Anche il Ricci, *Emporium*, dic. 1898, pag. 476, afferma «che nel mosaico di Classe è figurato il porto con le torri farsee». Non osservava sul vero il Ricci?

<sup>1</sup> AGNELLO, *Mon. Germ. Hist.*, a pag. 281, *Vita di S. Apollinare*, dice che l'anfiteatro di Ravenna era vicino alla porta Aurea e al tempio di Apolline: «Templum Apolinis, quod ante portam quae vocatur Aurea, iuxta amphitheatrum suis orationibus demolivit». La porta Aurea era poco lungi dal luogo dove sta ora la chiesa della Madonna del Torrione, molto lontano da Classe. Suppongo che il G. non vorrà dare un secondo anfiteatro a Ravenna, collocandolo in Classe.

<sup>2</sup> Sarebbe scortesia chiedere al signor G. chi abbia provato sul serio che «la città di Classe spetta al mosaico fatto escuire da Teodorico?»

Il Kraus, il Bode e il Burckhardt la pensano diversamente e, per quel che ricordo, anche il Muhter che non ho sottomano. Il mosaico teodoriciano genuino era solo nella tribuna e fra le finestre, poichè nell'arco trionfale si trovavano già le immagini di Agnello e di Giustiniano. Il G. incurante di questi fatti se la cava con un «è noto che le sostituzioni (?) fatte dopo si limitarono alle due file di Martiri e delle Vergini compresi i tre Re Magi». Ma la prova storica, stilistica o di esecuzione diversa perchè se l'è dimenticata? Del resto fin dai suoi tempi Agnello (*Mon. Germ. Hist.*, pag. 335) scriveva che la processione delle Vergini esce dalla città di Classe e quella dei Martiri da Ravenna: *Ex Ravenna egrediuntur martyres parte vivorum ad Christum euntes; ex Classis virgines procedunt ad Sanctam Virginem Virginum, procedentes; et magis antecedentes, munera offerentes*. Si vede da chiunque e subito che quelle grandiose composizioni furono concepite di getto tanto è forte la loro unità. Quindi il panorama di Classe e quello di Ravenna sono contemporanei delle processioni.

<sup>3</sup> *Degli antichi edif. prof. di Ravenna*, parte I, pag. 114.

da me richieste a pag. 176-177; io poi non ho mai detto che il campanile di Sant'Apollinare N. abbia aggiunte posteriori, invece a pag. 177 scrissi semplicemente: «Noi poi abbiamo già premesso e ripetuto che non tutti i campanili ravennati sono ugualmente antichi, nè tutti furono eseguiti di getto...» e anche il G. cita parecchie torri i cui tronchi diversi, per sua stessa confessione, spettano ad epoche varie. Le parti superiori, come è naturale, dovevano essere meno antiche ed è precisamente in alto che si trovano le maioliche colorite a Sant'Apollinare N.

Esaminiamo l'affare del monogramma nella trifora della torre di Sant'Apollinare N.

Il G.<sup>1</sup> aveva sentenziato: *sul pulvino d'una colonnetta è un monogramma che, non essendo stato collocato in modo da essere veduto dall'esterno è da ritenersi che non abbia relazione con l'edificatore del campanile...* Opposi che il monogramma, perchè fosse letto, fu messo appunto verso l'interno poichè all'esterno e a quell'altezza l'avrebbero veduto solo gli uccelli.<sup>2</sup> Il G. di rimando<sup>3</sup> mi rimbecca: «Così rispetto al mostrare ESTERIORMENTE i monogrammi diremo che sino nei capitelli dette altissime cantorie di San Vitale (metri 14) essi sono rivolti verso il vano profondo del tempio, e non verso il matroneo; donde si sarebbero veduti meglio, mentre dal basso del tempio non si riesce a decifrarli, si vede che i costruttori pensavano proprio, come dice l'autore, agli uccelli!»

Tal quale! Potrei notare come sia omai convenuto che i capitelli e pulvini di San Vitale siano di marmo greco e siano stati lavorati a Costantinopoli, quindi chi li scolpiva non sapeva probabilmente a quale altezza dovevano collocarsi.

Potrei rispondere che in San Vitale i pulvini dei quattordici capitelli dell'ordine inferiore, dove le colonne (m. 4.13) sono ben più alte di quelle dell'ordine superiore (m. 3.56), hanno il monogramma *tanto* verso il vano interno del tempio, *quanto* verso la galleria o nave ottagonale, dove si vedono ben poco. Aggiungere che nell'ordine superiore, appunto per l'altezza, *non vi sono* monogrammi, ma soltanto due si trovano nella cantoria a sinistra, sui pulvini dei famosi capitelli a melone.

Potrei osservare che 14 metri sono poca cosa a paragone dell'altezza di una torre, e che io, per esempio, stando di fianco all'altar maggiore scorsi benissimo le lettere intrecciate, anche a quell'altezza. Invece farò osservare semplicemente al signor G.: 1° che le cantorie erano e sono praticabili giorno per giorno; 2° che sono collocate di fronte; 3° che non sono lontane 14 metri, *ma soltanto* m. 7 c. Si collochi il signor G. nella cantoria destra e vedrà che leggerà i mono-

<sup>1</sup> Loc. cit., pag. 165.

<sup>2</sup> *L'Arte*, ecc., pag. 177.

<sup>3</sup> Loc. cit., pag. 153.

grammi senza bisogno di occhiali. Ed è solo da quel luogo che *dovevano* leggersi, poichè si trovano nell'abside, luogo, come ognuno sa, vietato al pubblico. Vede bene, caro signor G. che in questo caso non c'era bisogno d'uccelli. Viceversa anche in questa sua osservazione fa capolino la malafede, perchè parlare di 14 metri di altezza, quando si trattava di una distanza un po' minore della metà? Perchè parlare di monogrammi di San Vitale sistematicamente volti allo esterno, quando ne abbiamo quattordici volti all'interno? E sono io, è vero, che « *guardando puta caso da Messina* » propalo errori di fatto con tanta franchezza! Alla sua età il G. potrebbe essere più riflessivo.

Finalmente eccoci all'ultima affermazione erronea del G. A pag. 172 esposi molte e buone ragioni del perchè i mosaicisti omettevano le torri *in certi casi*, e aggiungevo che queste mancavano nel modellino di San Vitale offerto dall'arcivescovo Ecclesio, sebbene le torri scalari, contemporanee alla chiesa, siano visibili da qualunque parte si guardi l'edificio. Sentite un po' che cosa risponde il G.: « *Oh guardi l'autore se mancava lo spazio sul modello di San Vitale nell'abside della chiesa...*<sup>1</sup> *Ad ogni modo, perchè più tardi, nelle rappresentazioni di chiese e di città lo spazio non ha più impedito di accennare ai campanili?* ».

Eppure avevo scritto: « Il fatto che dopo il Mille si trovano più spesso, nei dipinti a fresco e nelle miniature, delle torri nell'interno delle città, si spiega agevolmente col migliorato spirito di osservazione, con l'aumento delle torri private e feudali, col graduale scomparire degli antichi codici miniati, che tanto avevano fino ad allora impressionato gli artisti e più e meglio con l'evoluzione che veniva lentamente trasformando le radizioni scolastiche e tecniche delle arti ».(pag. 173).

Ma si può dar di peggio? Si noti che il G. a pagina 163 aveva scritto: « *Ebbene, mentre la parte più emergente e caratteristica del panorama sarebbero state le torri, nemmeno una si vede sorgere nè pressi nè sopra di esso. Così anche non si vedono nel modello del tempio di San Vitale che l'arcivescovo Ecclesio (521-534) presenta al SANTO TITOLO, ecc.* ». A pag. 170 notavo la stranezza del procedimento seguito dal G. di scegliere per termine di confronto un esempio che mentre nel vero ha le torri ne è privo nella figurazione musiva « non accorgendosi il G. di tirar sassi in piccionaia e dar ragione a me, che anche quando

c'era spazio per le torri i mosaicisti in certi casi le sopprimevano ».

Che dire poi del ragionamento singolare del G. sulla torre del palazzo di Teodorico? Sentitelo: « *È vero ch'egli dice* (io, povero di spirito, s'intende) *che nel mosaico vi si avrebbe dovuto vedere la torre del palazzo. Ma ha egli considerato che le memorie più antiche di questa non sono anteriori al secolo XIII e che quindi è da supporre (?) che fosse posteriore al Palazzo!* ». Ho considerato questo ed altro, caro signor G. ed ho anche fatto « malinconiche riflessioni » sull'ignoranza e la deficiente cultura dei moderni scrittori d'arte ravennati. Mi dica un poco, il signor G., l'Anonimo Valesiano<sup>1</sup> scrive sì o no che il palazzo fu cominciato e *terminato* da Teodorico? E già Belisario (540) non aveva cominciato a spogliarlo? e i Longobardi (751-752) non gli recarono danni gravissimi? e Carlo Magno (784 e oltre) non lo spogliò del tutto? E proprio in questi tempi di spogliazione, quando Ravenna era completamente decaduta, o nelle caligini del x, xi, xii secolo, quando Ravenna non contava più nulla nella storia e nel commercio d'Italia si poteva pensare ad erigere una torre tanto ricca da essere chiamata la Superba? e come afferma il Zirardini<sup>2</sup> da essere considerata per uno degli edifici magnifici del re Teodorico? Provata l'insussistenza storica e logica della gratuita, ma comoda supposizione del G. ammettiamo per un momento che non esistesse quella torre quando fu compiuto il panorama di Ravenna in Sant'Apollinare N. Ma la torre di Bacauda non sussisteva già prima del 545? perchè non si trova ritratta insieme a quella più antica dell'Episcopio, in quella parte di mosaico eseguita fra il 556-569?

\*\*\*

Ora c'è soddisfazione, ripeto, a polemizzare così? che cosa vi guadagnano l'arte e la storia? E la verità, quando il contraddittore scrive: « *che non mi voglio arrendere all'evidenza delle risultanze storiche* » quali? O quando asserisce: « *che la torre di Sant'Apollinare in Classe è posteriore alla chiesa?* » Ma chi lo dice? lui? evvia! O quando parla dei « *miei errori di fullo?* » quali di grazia? dopo questa risposta che mette a nudo il brutto metodo polemico usato dal signor G. e gli errori massicci che ho rilevato? Non c'è soddisfazione e butto senz'altro la penna, annoiato, assicurando che non la riprenderò, qualunque possa essere il genere di risposta che potrà concepire e darmi il signor Gardella.

Messina, 15 ottobre 1903.

LAUDEDEO TESTI.

<sup>1</sup> Il G. aggiunge: e anche sugli altri templi nella vista panoramica di Ravenna dietro il palazzo di Teodorico « ma ognuno può vedere, come dicevo, che i mosaicisti pur riducendo le basiliche a giuocattoli giungevano con i tetti di queste quasi a toccare i limiti estremi del quadro, non rimanendo spazio per le torri.

<sup>2</sup> Il G. conosce così bene, pur essendo sul luogo, i monumenti ravennati che scambia San Vitale con Gesù.

<sup>1</sup> *Rer. Ital. Scrip.*, tomo XXIV, pag. 641, B. Palatium usque ad perfectum fecit... Portica circa Palatium perfectit.

<sup>2</sup> ZIRARDINI, op. cit., parte II, pag. 229.



# ARTE CONTEMPORANEA

## LA V<sup>a</sup> ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE IN VENEZIA.



A prima domanda che ognuno, il quale abbia visitato l'Esposizione internazionale di arte che per la quinta volta si è aperta in Venezia, sente rivolgersi, è questa: La mostra presente è migliore o peggiore di quelle che l'hanno preceduta? Quale è il carattere che la distingue dalle altre? Quale il capolavoro che apre nuovi orizzonti all'arte, rivelando formule inesplorate di tecnica e mai vedute forme di bellezza?

Perchè il pubblico da noi, pur troppo, giudica a questo modo; in ogni esposizione non vede che un esercizio della sua intelligenza per classificare le opere in due grandi categorie: opere belle e opere brutte, senza pensare che una Esposizione può dirsi riuscita soltanto quando ad essa sia dato di significare un particolare momento della evoluzione dell'arte. Essa dovrà dire pertanto quali forme assumono le idealità di un popolo in un dato momento della sua storia, dovrà cioè essere innanzi tutto limitata nel luogo e nel tempo.

Come risponde a queste condizioni la quinta Esposizione d'arte della città di Venezia?

Due appunti sono stati mossi principalmente al Comitato ordinatore della Mostra: da una parte, si è detto, abbondano le opere degli artisti defunti, dall'altra gli stranieri son troppo poco rappresentati in confronto agli italiani. Ma chi vorrebbe negare che l'arte dei giorni nostri ha il suo fondamento nei lavori di artisti ormai lontani da noi e che molti dei tentativi che oggi ci sembrano nuovi ripetono la loro origine da altri tentativi non meno gloriosi, se pur meno fortunati?

Fra le opere degli artisti defunti figurano oltre alcune ottime cose di Mosè Bianchi e del Costa, sette disegni e un quadro di Luigi Serra, otto disegni e un quadro di Domenico Morelli, dieci acquerelli di Giacinto Gigante, otto sculture di Giovanni Battista Amendola e diciannove quadri di Otto Faber du Faur.

Ora, se non tutti conoscono il nome del Serra, rapito alla gloria e alle speranze dell'arte in età di quarantadue anni, quanti hanno esaminato i disegni di lui esposti nella sala Emiliana dell'Esposizione di Venezia, hanno potuto convincersi come ad un temperamento felice sia dato di fondere in una sola e personale espressione di vigoria e di bellezza la ricerca diligente della natura, l'esperienza scientifica di ogni prospettiva e lo studio, anzi la familiarità dei più forti disegnatori del nostro Rinascimento. Chè, se pure nel quadro *I Coronari a Roma* l'effetto dell'insieme è un poco sacrificato alla cura minuziosa del particolare e alla convenzionalità della tecnica, i sette disegni ci offrono un'idea adeguata degli innumerevoli

piccoli studî e degli appunti lasciati dal Serra: magnifica preparazione troncata purtroppo dalla morte.

Di Domenico Morelli, dopo la serie dei quadri cristiani veduta a Venezia nella quarta Esposizione e dopo la mostra quasi completa delle opere sue preparate quest'anno dalla *Promotrice* di Roma, poteva sembrare superflua una nuova apparizione, ma i suoi disegni a penna, ad ogni modo, possono mostrare a coloro che non ebbero modo di ammirare in Roma la prima Esposizione del bianco e nero, come ogni opera del Morelli, anche piccola, abbia la solidità di un monumento.

Giacinto Gigante, troppo presto dimenticato, fu il campione più audace di quella schiera di giovani i quali, raccolti intorno all'olandese Pitloo, intesero che per scuotere alle basi l'Accademia imperante conveniva trarre le ispirazioni direttamente dalla natura, e costituirono la *Scuola di Posillipo*. I dieci acquerelli del Gigante sono un ottimo saggio della produzione di questa Scuola e ci rivelano un artista innamorato del vero e pronto a rappresentarlo con sincerità e con vigoria. Ugualmente abile a riprodurre il paesaggio e l'interno, il Gigante diffonde nei suoi quadri una festa di luce e di colore e sembra precorrere gl'impressionisti soprattutto per la sua attitudine a considerare ogni cosa e la stessa figura umana come un semplice oggetto di riflesso.

Alla gloriosa schiera dei morti appartiene finalmente Otto von Faber du Faur. Ma neppure la sua rievocazione può dirsi inutile, se i suoi quadri di orientale e fastosa ricchezza, lo fanno senz'altro designare per uno dei più grandi coloristi del tempo suo.

Son questi i principali artisti defunti che il Comitato ordinatore dell'Esposizione veneziana ha voluto presentare al pubblico che forse non intieramente li conosceva e nessuno potrà dispiacersi di ritrovare nell'opera loro accennato e magari risoluto alcuno dei più ardui problemi che affaticano l'arte dei giorni nostri.

Rimane da considerare l'opportunità di proporzionare meglio la produzione artistica straniera con quella delle diverse regioni d'Italia. Ma, prima di entrare in questo dibattito, per il bene e l'avvenire della nobile iniziativa di Venezia, occorrerebbe discutere le condizioni di accettazione delle opere. Perchè quando un artista come il Repin si permette di esporre un *Vade retro me, Satana*, che ci fa pensare alle più strane figurazioni da manicomio, quando il Jansson non si perita di dar nome di quadri ad imbratti di colore bianco e violetto, quando un pittore come il Liebermann, senza nessun riguardo alle belle tradizioni del suo passato, si ritien lecito di corrispondere all'invito di Venezia inviando, come si manda una cartolina illustrata, un quadro volgare e destituito di ogni nobiltà di concepimento e di esecuzione, quale è il suo *Sansone e Dalila*, vien fatto di dubitare se il metodo dell'invito rivolto ad artisti sia effettivamente il mezzo migliore per escludere dalla mostra veneziana tutte le forme della volgarità, e se nel fatto sia sempre applicabile l'articolo 6 del Regolamento generale dell'Esposizione, il quale stabilisce che le opere degli artisti invitati non cadono sotto l'esame della Giuria di accettazione, ma riserva alla Presidenza il diritto di respingerle « quando manchino di quell'importanza e maturità d'arte che sono richieste dagli alti intendimenti dell'esposizione ed espressamente significate nella lettera d'invito ».

\* \* \*

Con ciò non si può dire che il Comitato ordinatore abbia mancato ai doveri che ad esso imponeva la gloriosa tradizione del convegno di Venezia. Basterebbe a dar ragione del suo criterio illuminato lo sforzo di voler elevare sempre più il livello generale dell'esposizione, di variarne l'insieme per accogliervi ogni manifestazione artistica dell'anima contemporanea, di nobilitarne l'ambiente, facendo sì che esso stesso riunisse di per sè stesso un'opera di bellezza, un saggio di fusione tra l'arte pura e l'arte applicata.

Ciò era tanto più necessario dopo l'Esposizione internazionale di Torino, la quale non solo « ebbe il merito di chiamare a raccolta tanto gli atteggiamenti dello spirito decorativo



moderno e di illuminarci così sui loro pregi e sui loro eccessi, ma aprendo una mostra di arte pura accanto alle sale dell'arte applicata, svegliò in ogni intelligente visitatore come il senso non pago di due forze diseguali e disgiunte e con esso il bisogno di un lavoro sagace di raccostamento». Arte pura e arte decorativa, invero, in ogni periodo di feconda e



Frank Brangwyn: La pigiatura del sidro  
(Fotografia Naya, Venezia)

spontanea creazione procedettero di pari passo in un mirabile consentimento, animate da una stessa vita, poichè non esiste forma ideale di bellezza che non abbia qualche valore decorativo, e non esiste forma pratica da cui non irraggi qualche attrattiva ideale.

Ne è venuto di conseguenza una serie di ambienti che non hanno nulla a che fare con le consuete sale d'esposizione, in cui le opere si allineano con tediosa uniformità, ma che somigliano a piccole gallerie, in cui un amatore intelligente abbia raccolto le cose belle per vivere bene nella loro consuetudine amica.

Varî sono i concetti decorativi a cui si sono ispirati gli artisti ai quali è stato affidato l'allestimento delle singole sale, e in ognuno di essi il diverso carattere di ricerca ideale, proprio della rispettiva regione, si rispecchia in una meditata armonia di particolari e d'in-

sieme. Dalla sala piemontese, in cui sotto la curva della mezzavetta cinerea e sotto una larga cornice di legno scolpita a frutti di pino e di castagno pende un ricco velluto di tono d'argento ossidato, alla sala veneziana, dal fregio verde su cui spiccano pennoni e antenne, vele spiegate e bandiere svolazzanti, in una calda nota di porpora e d'oro; dalla sala emiliana, lieta di alberelli in fiore, di siepi d'alloro e di un gentile coro di belle donne, alla sala toscana, in cui sotto il fregio di terracotta lumeggiata d'oro si distendono pannelli di seta lavorati a traforo; dalla sala lombarda, luminosa in quei suoi rilievi di oleandri legati con festoni d'edera, in bianco avorio e oro, alla sala del Lazio armoniosa, austera, signorile, in cui Adolfo Apolloni, Onorato Carlandi, Aristide Sartorio, Umberto Coromaldi, Camillo Innocenti, Enrico Nardi, Arturo Noci e Alessandro Poma hanno speso tanta genialità e tanto fervore, in tutti gli ambienti, in tutti gli anditi, i tessuti, la pietra lavorata, gli stucchi, il ferro battuto, il colore, servono non solo di nobile cornice, ma quasi di estetico complemento ai quadri e alle statue.

\*\*\*

Manca in questa esposizione la suggestione che accompagna sempre il primo rivelarsi di manifestazioni artistiche ai più ignote. Dopo aver ricorso agli Scozzesi, agli Scandinavi,



Ignacio Zuloaga: Zia Luigia  
(Fotografia Naya, Venezia)

al Giappone, agli Ungheresi, Venezia si è trovata di nuovo in mezzo alla vecchia Europa, che da secoli lotta e lavora per consolare con un sorriso di bellezza il peso della sua gloria e delle sue memorie. Più scarso è anche il contributo che alla mostra Veneziana portano l'arte svedese, la norvegese e la danese, ma lo Ström, tanto nella *Sera d'autunno in Norvegia* quanto nel suo *Interno rustico* rivela quella rara efficacia rappresentativa della realtà che i frequentatori della Esposizione di Venezia già conoscono e l'Anchor con quei *Tre pescatori* dalle carni aduste sotto il sole giallo e vivace non ci dice nulla che l'arte sua non ci abbia già detto. Tra gli Svedesi mi piace di rammentare Bruno Liliefors, il celebre animalista, che in un grande quadro decorativo rende un volo d'anatre, lasciando sfumate le ale dei palmipedi per rappresentarne il movimento rapidissimo.

Fra gli Scandinavi e gli Olandesi esiste una parentela spirituale fondata nel naturalismo sano e vigoroso che



anima e vivifica l'arte dei due popoli, ma, mentre gli Scandinavi sono più irrequieti ricercatori e tentano nuove ed audaci combinazioni di tecnica, gli Olandesi si riattaccano piuttosto alle loro antiche tradizioni e ci si presentano meno arditi, ma più equilibrati e poco disposti



Angelo Morbelli: Il Natale dei rimasti - Dal « Poema della vecchiaia »  
(Fotografia Naya, Venezia)

a seguire gli esempî dei moderni impressionisti. Fra gl'iniziatori dell'odierno risveglio della pittura olandese è il Mesdag, rappresentato all'odierna esposizione di Venezia da cinque di quelle sue scene marinare che sono tutte modellate su lo stesso tipo, ma che pur tuttavia non si guardano senza vivo compiacimento. Caratteri salienti dell'arte del Mesdag sono la serenità del concepimento e della rappresentazione e una non comune scienza di osserva-



Pietro Fragiaco: Ritorno dalla pesca  
(Fotografia Naya, Venezia)

zione del vero. Innamorato della sua prediletta spiaggia di Scheveningen, egli è insuperabile quando ritrae le irrequiete onde del *Mare del Nord*, o quando nella bianca illuminazione di



Ettore Tito: La nascita di Venere  
(Fotografia Naya, Venezia)

un *Mattino* invernale rappresenta l'umile vita dei pescatori olandesi. Il suo disegno non si contorce per rendere più acuta l'impressione della vita, come avviene nell'Israëls, ma è sempre di un'efficacia magistrale; l'arte sua non ha l'estrema sensibilità di quella del Mauve, ma è feconda di commozione schietta e generosa.

Gruppi d'alberi sotto il cielo nuvoloso, stradicciuole serpeggianti per vallate verdi, armenti al pascolo su prati solitari, ecco i motivi prediletti della pittura scozzese. Pittura di meditazione, di confidenze, di armonie, di raccoglimento, di tenerezza, che negli effetti di luce del Newbery e del Kay, nella sentimentalità idillica dell'Henderson e del Brownlie, nella leggiadria un po' inconsistente dell'Henderson Morris, nei graziosi acquerelli di John Terris, nelle scene marinare del Dekkert, nell'efficacia del Walton, nella delicatezza del Whitelaw e nella semplicità del

Coventry, il più fedele all'umile realtà con quel suo *Mercato di pesce su la spiaggia di Katwijk*, in ogni quadro, in ogni pennellata rivela la stessa virtuosità ispirata a un mite sentimento di poesia, la stessa raffinatezza soggettiva per cui il pittore non trae i suoi motivi esclusivamente dal vero, la stessa idealizzazione sottile che alle scene della natura toglie ogni materialità, per farle apparire come il riflesso di una visione lontana.

Un'arte che a questa si avvicina in alcune sue manifestazioni è quella degli Inglesi, non tanto per ragione delle facilità degli scambi, quanto per la comune influenza dei paesisti francesi e del Whistler. Lo spirito del Corot aleggia, in fatti, nei due deliziosi quadri dell'East, in cui il titolo poetico non è destinato a velare la povertà del contenuto, ma è sincera espressione della commozione onde quelle due opere d'arte sono scaturite, e, mentre l'Ede si fa rappresentare da una luminosa visione di laguna, assai migliore delle sue acqueforti, Byam Shaw ci offre uno dei suoi soliti quadri simbolici, troppo simile nel significato, per quanto diverso nella forma, al *Dove?* che vedemmo nell'Esposizione del 1901, e il Brangwyn nella *Pigiatura del sidro* ripete un poco sè stesso e il *Baccanale* della mostra del '99. Ad ogni modo è questo un quadro fatto per rallegrare l'occhio e far sognare la mente e, nel modo di disporre le figure e di armonizzare le larghe macchie di colori sordi, il Brangwyn vi conferma nobilmente le sue qualità veramente eccezionali di colorista e di decoratore.

Indole affatto diversa dagli Scozzesi hanno invece i pittori Spagnuoli, in cui la virtuosità è tutta di pennello e l'effetto è dovuto quasi esclusivamente all'anatomica riproduzione del vero. Non può dirsi che essi siano mai intervenuti al convegno di Venezia in gran numero, e quest'anno sono appena in quattro a rappresentare l'arte del loro paese, ma fra quei quattro





CHARLES COTTET: LA PROCESSIONE DI SAN GIOVANNI IN BRETAGNA

Venezia, Quinta Esposizione internazionale d'arte

(Fotografia Naya, Venezia)





è il De La Gandara, dei cui ritratti avremo occasione di riparlare, è il Sorolla con due marine e con una luminosa scena dell'umile vita dei pescatori che egli predilige, veramente degna del suo pennello innamorato del sole, fra quei quattro è sopra tutto Ignazio Zuloaga, che a trentadue anni potrebbe già bastare a tener da solo alto l'onore dell'arte della sua patria. Innamorato della realtà, lo Zuloaga la rappresenta con mirabile semplicità di mezzi. Sbarazzatosi violentemente di ogni consuetudine tradizionale, ribelle a tutte le forme accademiche, egli si studia solo di riprodurre la vita con audacissime colorazioni. La *Zia Luigia* è un capolavoro di psicologia femminile, nelle *Danzatrici spagnuole* egli rende il moto fulmineo delle vesti roteanti come forse soltanto il francese Degas e lo svedese Zorn avrebbero saputo fare, nella *Gitana in bianco*, nell'*Attesa*, nei *Bevitori*, in *Tentazione*, nel *Santero*, nel *Picador gitano* è una forza rappresentativa che ricorda il Goya, e un sentimento della razza che si rivela ad ogni pennellata con una tristezza in cui è forse il rimpianto dell'antica potenza della patria. Questo sentimento della stirpe si ritrova fecondo di bella e sincera ispirazione nella *Processione di San Giovanni in Bretagna* del Cottet, l'artista squisito che sa tradurre le sue idee in limpide visioni di luce e di colore, e che, insieme col Blanche e col La Touche, più che mai vivace di tinte dorate nella *Morte del fauno* e nel *Mondo delle fate*, tiene alto l'onore della sezione francese.

Una coscienza così intima e schietta della propria nazionalità non appare in nessuna delle opere italiane inviate all'Esposizione di Venezia. Ormai, e forse per colpa di coloro i quali fingono o s'immaginano in buona fede di ammirare ogni stravaganza che si riveli nell'affannosa ricerca del nuovo artificiale, la nostra pittura vive d'imitazione e di stranezza e ha perduto perciò quella facile e sicura comunicabilità che è la prima condizione del successo. Tale imitazione è sopra tutto sensibile nei metodi della tecnica, e poichè difficilmente penetra nel contenuto ideale dell'opera d'arte, poichè non riesce a ravvivare il più consueto e languido schema di sentimento, nè investe e trasforma le forme più meschine e meno rappresentativa della civiltà odierna, ne nasce una sproporzione inevitabile tra contenente e contenuto, tra l'idea e la forma, tra l'ispirazione e i mezzi di cui l'artista si vale per dare ad essa espressione sensibile. Che cosa sono quei futili argomenti, i quali ostentano una sprezzatura violenta e brutale di ogni finezza di pennellata e di contorno, per nascondere la volgarità della loro origine? Che cosa è quella miseria pretenziosa che si ammanta nei cenci dell'impressionismo, del luminismo, del divisionismo per celare le proprie nudità? A questi artisti io vorrei rammentare che nessun metodo è buono in arte, quando esso è fine a sè stesso; che invano può sperare di ottenere l'eccellenza chi tra il pensiero e la sua espressione non riesce a stabilire quell'intima, indistruttibile armonia che si ritrova nella vita; che ogni ostentazione di virtuosità è di per sè pericolosa e ignobile, quando non serve alle necessità dell'*arte che tutto fa, nulla si scopre*.

Di fronte a queste esagerazioni della novità artificiosa e vacua io preferisco la vecchia tendenza rappresentata dal Nono con i suoi *Abbandonati*. Quel quadro non dice una parola diversa dal *Refugium peccatorum*, sia pure, ma la pietà di quell'infanzia abbandonata è sempre viva nel nostro cuore e noi amiamo quelle piccole teste reclinate nel sonno dopo una giornata di stenti, e rese sacre dal dolore. Squisita e toccante poesia questa di Luigi Nono, la quale trova il suo riscontro nei due quadri di Angelo Morbelli: *Il Natale dei rimasti* e *Mi ricordo quand'era fanciulla*. A quei due bimbi che dormono addossati alla colonna del palazzo ricco di marmi e di gloria, la società e il destino non preparano altro avvenire che quello dell'ospizio, donde, nei giorni della vecchiezza lontana, il loro pensiero rievocherà le meste memorie della gioventù inutilmente spesa. Questa virtù di dolore e di commozione hanno comune la poesia dell'infanzia di Luigi Nono e il *Poema della vecchiaia* di Angelo Morbelli.

Se non che i quadri del Morbelli, sopra tutto *Il Natale dei rimasti*, sono notevoli esemplari di una tecnica che si fonda sul divisionismo, ma non ne accetta tutte le conseguenze. Nel *Natale* il divisionismo non è vacua esercitazione di diletterismo scientifico, ma mezzo per ottenere uno scopo determinato. Questo scopo è la luce, che ci fa effettivamente

pensare al sole pallido e freddo del dicembre, mentre tutte le altre parti lasciate in ombra sono trattate con una tecnica più semplice e meno faticosa. Indizio questo di un sano giudizio della funzione dell'arte e di tutte le risorse di cui essa si giova, consapevolezza di un sicuro magistero, che colloca senz'altro i quadri del Morbelli fra le opere più felici dell'esposizione veneziana.

Se bene nato ad Alessandria, il Morbelli può considerarsi milanese per studi e per la lunga dimora, ed appartiene a quel gruppo di pittori i quali nell'arte lombarda, guasta in tutte le maniere, hanno infusa una dignità nuova di concepimento e di esecuzione. Perciò vicino a lui mi piace ricordare il Bazzaro, che in *Festa di sole* presenta una potente visione di colore e di luce, Girolamo Cairati, con quattro quadri dall'intonazione monotona e triste, ma pieni di nobiltà e di sentimento, e Mosè Bianchi, l'artista forte e gentile, la cui influenza si fece sentire non pure nella Lombardia, ma si allargò benefica su gran parte d'Italia.

Fra i Veneti primeggiano, come sempre, Ettore Tito, che a torto ha voluto uscire da quel suo mondo veneziano, così fervido d'intensa vita, per tentare il quadro allegorico, Alessandro Milesi, il Dall'Oca Bianca, innamorato di ogni cantuccio della sua Verona, e il Fragiaco, dolcemente malinconico in *Ritorno dalla pesca* e in *Stagno*, sereno in *Riposo*, assai efficace in quel suo *Mare* verdastro che freme, ribolle e schiumeggia, mentre una barca si avanza rapida, piegata su un fianco dalla spinta del vento che sembra di sentir soffiare sotto il cielo basso e grigio.

Fin qui abbiamo accennato solo a paesaggi di pittori italiani, ma non sono pochi coloro i quali hanno tratte le loro ispirazioni dalla vita degli uomini piuttosto che da quella delle

cose. Ecco Giovanni Fattori con i suoi quadri di soggetto militare, così ricchi di vita e di movimento, ecco il Nomellini che attende a ripetere se stesso, Francesco Paolo Michetti con una *Processione di fanciulli* che nulla aggiunge alla fama del pittore, ecco il Coromaldi con una *Donna allo specchio* dalle carni biaccose, ma in cui le vesti danno l'illusione completa della realtà, Arturo Noci che seguita a mantenere le promesse seminate largamente dal suo ingegno, ecco finalmente Giuseppe Mentessi, la cui tempera *Ombra* a buon diritto può venir considerata come una delle opere più personali di tutta la sezione italiana; dinanzi ad essa non è soltanto l'occhio che si compiace, ma anche il pensiero che fantastica e il cuore che palpita.

Chiuderò questa breve rassegna della pittura alla quinta Esposizione internazionale di Venezia ricordando alcuni dei ritratti che il Comitato ordinatore volle riuniti in apposita sala. Ma, mentre è da lamentare che solo una piccola parte dei ritratti inviati all'Esposizione



Pietro Canonica: Ritratto di bambina





Pietro Canonica: Anime preganti.

abbiano trovato posto nella sala genialmente decorata dal Laurenti, conviene osservare subito che essi non sono tutti i migliori. E, in vero, molto opportunamente vicino ai ritratti del Lembach, del Whistler e del Sargent avrebbero potuto trovar posto il *Generale Sir Charles Nairne* del Furse, il *Ritratto di signora* del Roll, lo stupendo *Ritratto della signora M. Hummel Zorn* di Giacomo Grosso e l'*Amazzone* dello Jank.



D. Trentacoste: *Seminatore*  
(Fot. Naya, Venezia)

Si è detto che il ritratto moderno manca di ogni nobiltà, poichè il solo criterio di scelta per il pittore non è dato che dalla possibilità che ha il cliente di pagare un prezzo sufficientemente elevato, ma neanche i ritratti di Tiziano e quelli di Antonello da Messina ebbero origine diversa e del resto basta ripensare ai diciannove ritratti esposti dal Lembach nella mostra del 1899 e osservare quelli dallo stesso autore inviati quest'anno, basta volgere lo sguardo alle squisite, mirabili figure del De La Gandara, alle tre tele del Whistler, al *Ritratto delle signorine Hunter* e al *Thomas Sutherland* del Sargent, al *Ritratto dell'autore danese dott. S. Schundorp* del Kroyer, per persuadersi che anche il pittore moderno può, ove sappia, penetrare addentro nei cuori per riprodurre con il magistero dell'arte sua lembi i anima e figure che riassumono il carattere di tutta una razza. Ma nel ritratto, del pari che in ogni altra forma, è sensibile la differenza che distingue l'arte antica da quella contemporanea. Austera, serena l'una e paga del suo ideale di classica e composta bellezza; l'altra irrequieta indagatrice di nuove formule, volta sempre a nuove battaglie e a nuove conquiste; la prima adatta a comprendere e ad esprimere le vaste commozioni dell'anima collettiva, intenta la seconda a sorprendere ogni moto dell'individuo, ogni palpito del suo cuore, ogni fremito dei suoi nervi; ma tutte e due capaci di suscitare ineffabile gioie, tutte e due grandi, tutte e due del pari nobili e belle, quando la luce dell'ideale le accende e le riscalda.

\* \* \*

Come già nelle Esposizioni precedenti, la scultura raccoglie il maggior numero di suffragi dai visitatori della mostra.

Quasi nessuno degli scultori che già da un pezzo siamo abituati a vedere e ad ammirare e quasi nessuno dei giovani in cui sono riposte le più vive speranze di un glorioso avvenire, è mancato all'appello di Venezia e, se non tutti, la maggior parte vi si sono presentati con opere importanti o rivelanti almeno una spiccata originalità individuale.

Ecco lo Charlier che nel suo bassorilievo in gesso rappresentante dei *Pescatori che rimorchiano una barca* sembra temperare la pesantezza inespressiva di *Dolore materno*, ecco il Van der Stappen con quella sua disinvolta efficacia di tecnica che fa convergere le maggiori simpatie verso la sua figurina in bronzo *Donna*, in cui l'intensità dell'espressione fa riscontro alla vivezza naturalistica della posa; ecco il Braccke che in *Senza lavoro* ci offre un interessante esempio di quella sua arte austera e impressionante, fatta di commovente interessamento per gli umili e per i martiri del lavoro, ma aliena da ogni intemperanza melodrammatica; ecco finalmente il Meunier, l'artista glorioso che par suggellare il mirabile rinascimento della scultura belga con quelle sue statue e con quei bassorilievi in cui è tanta poesia della vita e del dolore.

Fra gli scultori francesi vediamo riapparire il Rodin con quattro opere, nelle quali è dato di riconoscere assai bene i caratteri dell'arte di lui. Audace rappresentatore della vita, il Rodin non concentra tutto lo studio e tutto l'effetto nel volto delle sue figure, ma ricerca la



espressione in ogni parte del corpo umano. Le sue creature, modellate a volto sommariamente, palpitano di una vitalità che erompe da tutti i muscoli, dalle vene, dai nervi e che dà a loro un aspetto un poco animalesco. Tale è il *Conte Ugolino*, bieca figura di uomo curvato dall'angoscia e dalla fame. Ma quanto siamo lontani dall'Ugolino di Dante, in cui è una così nobile significazione di umano dolore! Qui in ogni parola è la rivelazione di un mondo tragico in cui tutte le passioni si cozzano e si dibattono; nella figurazione del Rodin è invece una reale immagine di abbattimento e di tristezza, ma nulla si agita e combatte dentro quella gagliarda forma vitale; l'Ugolino di Dante, anche quando già cieco si dà a brancolare sopra i figli, conserva la sua alta personalità umana che nè la disperazione nè il digiuno son riusciti a distruggere; l'Ugolino di Rodin è qualche cosa che si distingue a mala pena da un bruto. Vicino a questa figura poderosa, ma sommariamente trattata, il Rodin ha voluto mostrare in *Amor fugit* tutta la sua virtuosità di modellatore impeccabile e di acutissimo indagatore di anime. Questa complessa personalità artistica è forse il maggior titolo di gloria del Rodin, il quale, persuaso che c'era anche per lui un mondo da rivelare, quel mondo ha ricercato dentro la forma, al di là della forma, ed è mosso alla sua conquista con tutta la violenza del suo genio. Le espressioni che altri ne ha trovato a lui non bastano, come non gli bastano più quelle che egli stesso moltiplica inesauribilmente quasi fosse impegnato in una gara di energia con la stessa natura. E per esprimere ciò che egli sente, per far dire alla materia la parola che non ha ancora pronunciata, egli sopprime l'individualità delle sue creature, mescolandole alla vita della materia, e vicino all'amore del nudo che vi fa ripensare a Michelangelo, apparisce l'istinto della morbosità che fu proprio del Baudelaire. Perciò Augusto Rodin non è animato da un ideale di bellezza. Il suo è uno spirito eschileo e non predilige, forse neppure sente, le seduzioni della grazia. La sua umanità è oppressa dalla deformazione atavica del dolore e del lavoro secolare: essa è tutta nel *Conte Ugolino*.

Chi ha profondamente sentito lo spirito del divino poeta è Carlo Fontana, il cui *Farinata degli Uberti*, ritto dalla cintola in sù con disperato atteggiamento di furore e di angoscia, ha la forza della ipotiposi dantesca. Intorno a lui è l'infinità del silenzio e della morte, ma tutte le passioni della vita incalzano e combattono in quella terribile figura trattata con una tecnica vigorosa, sprezzante, fiera, come l'ispirazione che l'ha ricercata nell'Inferno, onde già una volta il genio di Dante l'aveva fatta scaturire.

Forte è la schiera degli scultori italiani, fra cui, insieme col Fontana, Pietro Canonica, Domenico Trentacoste, Paolo Troubetzkoy, l'Apolloni, il Romagnoli, il Cifariello e il Bialetti tengono il primo luogo. È soltanto da lamentare che il Canonica, per la contemporaneità della mostra speciale da lui inaugurata a Londra, abbia potuto inviare a Venezia alcune soltanto delle opere ch'egli con operosità invidiabile viene creando. Pur tuttavia il busto della regina Margherita e quello del Selvatico sono degna espressione della viva genialità dell'artista, il quale trova sempre nuovi partiti per quella scultura iconica che è una delle manifestazioni più caratteristiche del suo felice temperamento, il bassorilievo *Anime preganti*, pur avendo il torto di rammentare un po' troppo le *Comunicande*, è un vero capolavoro di intuizione psicologica, e il *Ritratto di bambina* nel magistero veramente prodigioso della modellatura rende mirabilmente l'immagine del vero.

Domenico Trentacoste presenta due statue: *Caino* e *Seminatore* di solidissima costruzione e di espressione efficace, ma la posa della prima ricorda un po' l'Accademia, e la seconda si mostra in un atteggiamento che sembra poco naturale. Più che un seminatore, in fatti, quell'elegante giovane sembra un antico poeta nell'atto di cantare alcuna delle sue composizioni, e ci fa ricordare il gesto della statua dell'Apolloni, premiata nell'ultima Esposizione mondiale di Parigi. A buon conto il Trentacoste ha ricordato la splendida descrizione che del seminatore ci ha lasciata Emilio Zola; ma la rievocazione letteraria ha più che altro recato danno alla spontaneità dello scultore.

La *Fontana della gioventù* di Adolfo Apolloni, con quelle sue vasche di marmo bianco e di alabastro sormontate da una figura di giovinetto ignudo che modula la tibia, è una

serena immagine di classica bellezza. L'acqua trabocca mormorando dall'una all'altra coppa, e porta una nota di giocondità e di vita tra le composte forme architettoniche della sala del Lazio.

Paolo Troubetzkoy rimane sempre lo scultore del movimento, il quale nelle creature umane e nei bruti coglie i tratti essenziali per tradurli con pochi tratti di rara e sicura efficacia. Ingegno eminentemente pittorico egli mostra di sdegnare il particolare o, meglio, non lo cura che in quanto può giovare all'effetto che l'artista vuol produrre, e nei suoi ritratti del principe Galitzine e del ministro Witte, nella *Ragazza* e nel *Cane da tiro samoiedo*, temi preferiti che vedemmo già in altre Esposizioni, conferma la sua fama di primo degli impressionisti italiani. Indole affatto diversa è quella del Cifariello, che ne' suoi numerosi busti ricerca con intensità quasi sempre felice l'espressione morale di ogni persona. Ma le sue donne hanno atteggiamento un po' forzato nell'impostatura della testa, e il fare arioso dello scultore non vale a compensare la mancanza di varietà nel tipo e nel taglio dei busti.

Vicino alle opere di questi viventi sono degnamente collocate otto sculture di Giovanni Battista Amendola, modellatore forte e gentile, morto nel fiore degli anni e della poesia ideale, e un gruppo di disegni di Vincenzo Gemito, il gagliardo scultore tuttora vivente nel mistero di una tragica infermità.

E nessuna cosa è più triste di questa maturità vigorosa a cui è negata ogni gioia creatrice di bellezza.

ARDUINO COLASANTI.



Venezia, Quinta Esposizione internazionale d'arte - La sala del Lazio  
(Fotografia Naya, Venezia)



# BIBLIOGRAFIA ARTISTICA

## I.

Dizionari, enciclopedie, trattati generali, atlanti, manuali.

LANGTON DOUGLAS. *A History of Siena*.  
London, John Murray, 1902.

A pochi mesi di distanza dalla pubblicazione della 2<sup>a</sup> edizione del suo libro su Beato Angelico, così favorevolmente accolto dalla critica, e mentre lavora a preparare una nuova edizione della *History of painting in Italy* di Crowe e Cavalcaselle, questo geniale studioso della nostra arte e della nostra storia manda alla luce un grosso volume sulla storia di Siena, un'opera che non solo è documento dell'alacre ingegno dell'autore e della sua felice attitudine alle ricerche, ma viene in buon punto a colmare una lacuna che quanti sono tra noi e fuori studiosi di storia municipale italiana di certo hanno lamentato. Il D., innamorato quanto altri mai della città meravigliosa che egli ha fatto oggetto de' suoi studi, deve avere avvertita, forse più che altri, la mancanza di un'opera in cui si trovasse raccolto e fuso organicamente ciò che da anni e anni una serie di uomini benemeriti — tra cui a cagione d'onore vanno ricordati coloro che si aggruppano intorno alla Società Senese di storia patria e redigono il *Bullettino Senese* — sono andati traendo intorno a Siena dalla indagine degli archivi, delle biblioteche, dallo studio dei monumenti e delle raccolte artistiche; ha compreso che i tempi incominciavano ad essere maturi per ammainare le vele e si è accinto con ardore e con amore all'opera. Non possiamo non riconoscere che il compito era tutt'altro che agevole e dobbiamo essere lieti di affermare che a nostro avviso egli è riuscito nell'intento.

Anzitutto il D. dimostra di aver avuto bene limpido dinanzi agli occhi il disegno della sua opera e di averne saputo ben definire i confini e proporzionare le parti: molto opportunamente infatti, a parer nostro, egli ha chiuso la sua *Storia* col racconto del famoso assedio di Siena e della cessione della città fatta nel luglio 1557 dagli Spagnuoli al duca Cosimo de' Medici, con gli avvenimenti, cioè, che segnano il

termine della vita autonoma della città e, con questo, il dissolvimento di quelle energie che le avevano procacciato gloria nella politica, nelle arti, nelle lettere, nei commerci.

L'opera è divisa in venti capitoli: i primi 15 contengono la storia politica e civile di Siena, dalle origini al 1557, e in questa parte l'A., non limitandosi alla esteriorità dei fatti, ma studiandone l'essenza, rilevandone i nessi, indagandone le cagioni prossime e remote, ci ha dato un quadro, se non completissimo, vivace e fedele di ciò che fu la complessa vita comunale senese, degli elementi che la composero, degli istituti che la ordinarono, delle passioni che l'agitavano, delle lotte aperte o sorde che subì, degli uomini, che essa produsse, rappresentativi di un certo momento storico o di una certa corrente d'idee o di sentimenti.

Seguono, e chiudono il libro, cinque capitoli dedicati alle arti, alle lettere, alle scienze, cinque capitoli che, occupando però da soli poco meno della metà del volume, mostrano come l'A. abbia giustamente considerato l'arte esponente massimo della Siena medievale e come allo studio di essa, sopra tutto, abbia creduto di concedere la sua attenzione, anche a costo di un apparente squilibrio tra le diverse parti del libro. Dei cinque capitoli il primo tratta dell'architettura ecclesiastica e civile, il secondo della scultura, il terzo della pittura, il quarto delle arti minori, il quinto delle lettere e delle scienze. A parte quest'ultimo che sembrerà inadeguato all'argomento e insufficiente e nel quale l'A., anche perchè straniero, non si è trovato in condizione di dire cose nuove o almeno di meglio lumeggiare le vecchie, gli altri capitoli sono all'altezza del soggetto e saranno letti con grande piacere, sia che l'A. si limiti a un *excursus* un po' rapido, come nel campo della scultura; o sia che si soffermi su questioni particolari, come nel capitolo dell'architettura ecclesiastica nel quale, venendo a parlare del Duomo, mostra come questo non fosse un prodotto dell'arte dei Cisterciensi e rivendica il disegno e la decorazione del monumento a maestri italiani del settentrione.

Le pagine relative alla pittura sono certo le migliori. L'A. che vi si sente su terreno più sodo e più familiare vi studia a grado a grado lo sviluppo di quell'arte a Siena: lo svolgersi delle forme bizantine, il sorgere, il rigoglioso fiorire, il decadere dell'arte locale, indugia su i grandi maestri, Duccio, Simone, i Lorenzetti, Sodoma..., studiandone le caratteristiche, rilevandone gl'influssi che risentirono, quelli che esercitarono al di dentro e al di fuori della città, mettendo nella giusta luce l'importanza della scuola pittorica senese, finora forse non considerata per ciò che essa realmente vale ed è.

Un campo pieno di attrattive, e forse di sorprese, era quello offerto dallo studio delle arti così dette minori; ma l'A. non ha creduto di trattarsi qui quanto sarebbe stato opportuno e utile: egli si è contentato di darci quasi esclusivamente in questo capitolo una buona monografia sulla maiolica a Siena, che tanto più ci fa rimpiangere il mancato sviluppo delle altre parti dell'argomento.

Ma a quanto non ha qui fatto potrà por mente un giorno l'A. desideroso di completare l'opera sua. E in una seconda edizione o in una traduzione non gli sarà difficile ritoccare qua e là il lavoro e togliervi qualche leggiera menda che è stata giustamente rilevata perchè l'A. abbia a tenerne conto, ma di cui si è ingiustamente esagerata l'importanza, come se essa toccasse l'organismo del libro. Perchè noi crediamo che voler giudicare l'opera di sintesi con i criteri che si seguono per i lavori di analisi sia assurdo; non su di esse deve esercitarsi l'erudizione degli specialisti per cogliere al varco l'autore per la dubbia interpretazione o applicazione di un documento o per un'attribuzione arrischiata..., cose tutte che quando rappresentano nel libro fatti sporadici non infirmano il valore dell'opera di sintesi. Dobbiamo aggiungere una parola ancora relativamente alla forma di questo libro: forma agile, piacevole e colorita che sa nascondere l'erudizione onde è intessuta e non farne sentire il peso, e tributare lode all'editore Murray di Londra il quale ha dato al volume una bella veste tipografica e l'ha arricchito di numerose e nitide riproduzioni che accompagnano il lettore attraverso le pagine del libro come una tenue voce lontana che gli ricordi le glorie artistiche della nobile città.

E. MODIGLIANI.

### 3.

**Estetica, iconografia, etnografia, fisiologia artistica, rapporti tra la letteratura e l'arte.**

ADOLPH BAYERSDORFER. *Leben und Schrift-en aus seinem Nachlass* herausgegeben von Hans Mackowsky, Augustus Pauly, Wilhelm Weigand. München Bruckmann, 1902.

Lo spirito finamente indagatore di Adolfo Bayersdorfer, dell'esteta geniale, pronto a sollevarsi dai

singoli problemi della forma all'universalità del pensiero filosofico, ma chiuso nella propria superiorità intellettuale e disdegnoso delle vane parole, vive nei ritratti qui riprodotti del Böcklin e del Toma, ed è celebrato in ogni pagina di questo volume, che amici e discepoli hanno dedicato alla memoria del compianto direttore del Museo di Monaco. Mentre con tanto trepido desiderio di nome gli studiosi oggi s'affrettano ad affermare in pubblicazioni le conquiste della loro indagine, o a misurarsi in opere illustrative dei grandi periodi dell'arte, l'apparente improduttività del Bayersdorfer, infaticabile nei viaggi, nelle letture, nelle discussioni, e divenuto uno dei più profondi conoscitori del patrimonio artistico di tutta Europa, è un segno di distinzione e una prova di quanto egli amasse più l'arte che la propria fama. Ma a rivendicarne e ricordarne i meriti ha pensato il Weigand nella sua introduzione biografica; mentre i devoti amici con la pubblicazione postuma degli scritti del maestro non hanno guastato quel carattere di signorile riserbatezza che lo elevava. Perchè gli appunti del Bayersdorfer sulla pittura fiorentina del Quattrocento, che aprono il volume, sono così brevi, così freschi e dettati dalla immediata visione del quadro che ben mostrano di essere stati scritti dallo studioso più per sè che per il pubblico, e le altre pubblicazioni qui raccolte sono tutte apparse sotto lo stimolo dell'occasione che non permetteva di tacere.

A mostrarci l'anima del critico-artista è stata data larga parte, nonchè agli scritti sulle opere di musica, anche alle lettere private, la maggior parte scritte dall'Italia e piene d'amore per la nostra terra. Gli studiosi italiani si associano certamente al tributo di affetto reso al defunto maestro.

G. FOG.

### 6.

**Inventari di monumenti d'arte, cataloghi di Musei e Gallerie guide nazionali e cittadine, illustrazioni di luoghi.**

JOSEPH-HYPPOLITE FRANCHI-VERNEY DELLA VALETTA. (IPPOLITO VALETTA). *L'Académie de France à Rome*. Turin, Bocca Frères, éditeurs, 1903.

In occasione del centenario dell'Accademia di Francia a Villa Medici il conte Franchi-Verney della Valetta ha raccolto in un elegante volume, edito dai fratelli Bocca di Torino e dedicato al Presidente della Repubblica francese, la storia dell'Accademia di Francia a Roma, dall'istituzione fattane da Colbert sino ai giorni nostri. È una storia interessantissima ed intima, perchè l'A. penetra entro tutta la vita dell'Accademia seguendola passo per passo, da Charles Errard, de Noël Coypel e da Lebrun sino a Vernet ed a Ingres, nelle sue varie peregrinazioni di luoghi, di ideità, di uomini. Palazzo Capranica, Palazzo Maneini e



la Villa Medici: le tre tappe dell'Accademia di Francia a Roma, rappresentano tre momenti, non pure della classica istituzione della nazione francese, ma ancora dell'arte e del suo movimento nel paese nostro. Ed i rapporti con gli artisti italiani del tempo, dal Bernini in poi, sono dall'A. notati ed accertati sì che il suo libro viene a gettare anche qualche luce su quell'arte del Settecento a Roma, che, per molti aspetti, è ancora inesplorata. Si aggiunga che l'opera del Franchi-Verney ha il pregio storico di essere compilata su i documenti dell'Accademia di Francia, dei quali l'A. ha saputo così sapientemente giovare da dare, con una bella forma narrativa, un'apparenza gaia e piacevole a un lavoro che è frutto di ricerca erudita e paziente.

V. L.

*Messina e dintorni.* Guida a cura del Municipio. — Messina, stab. Crupi, 1902.

Degna veramente di lode, l'iniziativa del municipio di Messina e l'opera dei compilatori di questa Guida che risponde perfettamente allo scopo di fornire agli studiosi e ai viaggiatori, notizie precise e sicure sulla storia, sui costumi, sui monumenti della città. Il merito principale è appunto questo: che la Guida non è una secca esposizione di notizie e di date, ma alla descrizione dei monumenti che forma la seconda parte del volume, precede una prima parte che tratta molto diffusamente della storia, delle leggende, del linguaggio popolare, dei caratteri psichici della popolazione, della letteratura, del commercio, tutti elementi che contribuiscono a rischiarare le cause e le leggi che regolano in una data regione lo svolgersi dell'arte, che ebbe sempre in Italia uno spiccato carattere regionale e direi quasi comunale.

Tanto più dobbiamo rallegrarci che una tale opera sia stata fatta per iniziativa di un municipio, e poichè già altre città italiane, sull'esempio di Messina, hanno bandito concorsi per la compilazione di guide di questo genere, salutiamo in queste notizie il segno del rinato interesse delle città, al loro patrimonio artistico.

A. Mz.

8.

**Periodici: Rivista delle riviste straniere - Rivista delle riviste italiane.**

*The Burlington Magazine: for Connoisseurs.*  
London, The Savile Publishing Company,  
Limited.

Nel render conto di questo nuovo periodico artistico che in veste straordinariamente ricca ha cominciato da qualche mese a vedere la luce a Londra e che intende accogliere nelle sue colonne studi su manifestazioni dell'arte di ogni genere, di ogni paese, di

ogni età, riferiremo, come di consueto, intorno ai lavori che abbiano per oggetto l'arte medievale e moderna del nostro paese e che ad essa più o meno direttamente si ricolleghino, limitandoci a riportare di alcuni altri i titoli, tanto perchè gli specialisti sappiano dove possono trovare comunicazioni d'interesse per loro.

— Vol. I, n. I. March 1903. Pag. 6.

BERNHARD BERENSON: *Alunno di Domenico*. -- Quest'articolo del Berenson fa il paio con quello da lui pubblicato prima nella *Gazette des Beaux-Arts* del 1899 e poi nel volume *Study and criticism of Italian art* su « Amico di Sandro ». Come in quel lavoro egli raggruppava attorno a una personalità artistica sconosciuta, ma assai affine a Botticelli, varie opere eseguite da maestri fiorentini nell'ultima decade del secolo XV; così in questo articolo egli si propone di ricostruire un'altra personalità artistica fiorentina — di cui gli archivi ci hanno fatto conoscere il nome — con opere attribuite quali a Ghirlandaio, quali a Filippino, quali a Botticelli o a Piero di Cosimo, ecc.

Per la derivazione diretta di questo maestro da Domenico Ghirlandaio il B. gli dà il nome di *Alunno di Domenico*.

Secondo l'A. sarebbero della mano di costui l'episodio della *Strage degli innocenti* dipinto nel lato sinistro dell'*Adorazione dei Magi* del Ghirlandaio nella chiesa degli Innocenti e tutte le parti della predella di questo quadro, due cassoni della galleria Colonna a Roma con il *Ratto delle Sabine* e la *Riconciliazione tra Romani e Sabini* (attribuiti a David Ghirlandaio), la predella dell'ancona del Ghirlandaio nel duomo di Lucca e quella dell'altra ancona del maestro conservata all'Accademia di Firenze, una tavola di cassone con un episodio della Novella boccaccesca di Nastagio degli Onesti,<sup>1</sup> e molti altri pannelli di cassoni tra i quali due entrati recentemente al Louvre.<sup>2</sup> Il B. cita ancora numerose opere che andrebbero, secondo lui, assegnate a questo vivace e gentile scolare del Ghirlandaio che avrebbe al tempo stesso risentito l'influenza del Botticelli, di Piero di Cosimo e di Filippino, e tra queste opere debbono soprattutto essere ricordate alcune nelle quali l'artista avrebbe abbandonato la pittura più adatta al suo ingegno per tentare le grandi figure, cioè una *Deposizione dalla Croce* appartenente al marchese Mannelli-Riccardi di Firenze, e due figure di San Giro-

<sup>1</sup> Questa tavola è di proprietà di M. Spiridion di Parigi che ne possiede altre due dello stesso cassone: la quarta è di proprietà di Mr. Vernon Watney di Londra. Il cassone fu dipinto sembra nel 1487 per le nozze di Lucrezia Pucci con Francesco Bini ed è stato sempre assegnato al Botticelli. Il B. ritiene che la tavola di Mr. Watney sia piuttosto opera di Iacopo del Sellaio, e che, delle tre appartenenti a Mr. Spiridion, una sia di *Alunno*, le altre due sieno eseguite in collaborazione da ambedue gli artisti.

<sup>2</sup> Vedi la riproduzione di un particolare di uno di essi ne *L'Arte* del 1902, fasc. VII-VIII, pag. 258-259.

lamo, una della collezione del barone Bordonaro di Palermo, l'altra nell'Accademia di Firenze.

In seguito l'artista si sarebbe dedicato all'illustrazione di libri, riuscendo in questo genere d'arte a superare di gran lunga sè stesso come pittore di grandi quadri, e secondo il B., pochissime sarebbero le xilografie dei libri pubblicati a Firenze negli ultimi anni del secolo xv per le quali son sarebbero stati forniti i disegni dal nostro pittore.<sup>1</sup>

Il nome di costui sarebbe Bartolomeo di Giovanni, perchè documenti pubblicati l'anno scorso in un opuscolo per nozze provano che a un artista di tal nome fu appunto commessa dal priore degl'Innocenti la predella della tavola con l'*Adorazione dei Magi* del Ghirlandaio nell'ospedale degl'Innocenti. E allora perchè chiamarlo Alunno di Domenico? Il B. prevede la domanda e risponde: perchè quello non è un nome completo e questo è più descrittivo e più facile a essere ricordato. Francamente ci pare che la ragione non sia sufficiente e che il vezzo di tali battesimi finisca appunto per creare quella confusione che si vorrebbe evitare.

— Pag. 25 e fascicoli seguenti.

EMILE MOLINIER: *Mobilier francese del secolo XVII e XVIII. Lo stile di Luigi XIV.*

— Pag. 41 e fascicoli seguenti.

James Weale illustra l'esposizione di Brouges del 1902.

— Pag. 63.

HERBERT P. HORNE: *Una perduta « Adorazione dei Magi » di Sandro Botticelli.* — L'A. prende in esame una piccola *Adorazione dei Magi* della Galleria degli Uffizi (n. 58) e la paragona con due disegni appartenenti ai signori James Knowler e W. S. Brough, disegni che presentano analogia uno col gruppo di destra della tavola, l'altro col gruppo centrale. Egli fa rilevare le caratteristiche botticellesche che palesano le figure del quadro degli Uffizi e più ancora quelle dei due disegni, e messi in evidenza alcuni punti di somiglianza tra queste opere e la famosa *Adorazione* incompiuta di Botticelli che è agli Uffizi (n. 3436), trae la conseguenza che il quadro e disegni sono o due imitazioni o due copie libere (molto libere, diremo noi, se si considerano le divergenze di composizione tra il disegno di Mr. Knowles e il gruppo di destra. del quadro), eseguite nel secolo xv, di un'*Adorazione dei Magi* perduta di Sandro.

Ma l'A. non si ferma qui, e ricordando che l'Anonimo Gaddiano fa menzione di una « Storia dei tre Magi » dipinta dal Botticelli alla sommità di una scala

del Palazzo della Signoria, pittura andata distrutta quando fu rifatta la scala nel secolo xvi, congettura che l'originale dell'*Adorazione* n. 58 degli Uffizi e dei disegni conservati in Inghilterra sia appunto l'affresco (?) perduto di Botticelli in Palazzo Vecchio. Questo in considerazione del fatto che, essendo pervenute a noi più copie del dipinto, questo doveva probabilmente essere conservato in un edificio pubblico. Noi non vogliamo dire che tutto ciò non possa essere, ma la congettura avrebbe bisogno di un principio di dimostrazione.

— Pag. 103.

La signora Yocelin Ffoulkes torna a discorrere della data della morte di Vincenzo Foppa di cui si occupò in altri periodici italiani e stranieri e prova sulla scorta di documenti tratti dagli archivi del quartiere di Santo Alessandro in Brescia che il maestro morì, non nel 1492, ma tra il maggio 1515 e l'ottobre 1516. Si ferma ancora a dimostrare priva di qualsiasi serio fondamento l'affermazione dell'esistenza di un Vincenzo Foppa il giovine, e richiama l'attenzione sulla figura del pittore Paolo Caylina — nipote ed erede di Vincenzo Foppa — il quale fu confuso con Paolo Zoppo e col preteso Vincenzo Foppa il giovane, e di cui le opere non sono ancora identificate.

— Vol. I, n. II. April 1903. Pag. 151.

Sir E. Maunde Thompson illustra i disegni del cosiddetto manoscritto di Warwick del British Museum, contenente i fasti di Riccardo Beauchamp, conte di Warwick. Secondo l'A., i disegni sono opera fiamminga del secolo xv.

— Pag. 135.

HERBERT COOK: *Tre ritratti italiani inediti.* — Il primo è il ritratto di Giacomo Doria Augustini (?) attribuito a Tiziano, da poco acquistato da Mr. Julius Wernher. Il secondo quadro (nel quale non si comprende per quali ragioni l'A. inclinerebbe a vedere un ritratto) è una dolcissima santa di Luini di cui è proprietario Mr. Leatham.

Allo stesso appartiene la terza pittura: il ritratto del Francia che i lettori de *L'Arte* conoscono essendo stato riprodotto e illustrato nel primo fascicolo di quest'anno del nostro periodico.

Pag. 218 e seg.

Si riproduce un gruppo in bronzo rappresentante il *Ratto delle Sabine* attribuito a Giambologna, e una terracotta dipinta data ad Antonio Rossellino. Il primo appartiene a un collezionista privato, la seconda a un antiquario.

— Vol. I, n. III. May 1903, pag. 273.

W. M. ROSSETTI: *Dante Rossetti and Elizabeth Siddal.*

<sup>1</sup> A questo proposito Alfred W. Pollard fa osservare in una nota inserita nel fascicolo di aprile come una simile affermazione, così generica e priva di dimostrazione, sia pericolosa, e come egli trovi in quelle xilografie una tale varietà da far apparire oltremodo arrischiata l'attribuzione dei disegni di esse in blocco a un solo artista.



— Pag. 296.

HENRY BOUCHOT: *Un mazzo di carte da ginocchionesi recentemente scoperte* (dell'anno 1470).

— Pag. 306.

LANGTON DOUGLAS: *Un pittore dimenticato*. — Il pittore è Stefano di Giovanni, detto il Sassetta. L'autore ne delinea l'attività artistica e ne analizza con acume le opere principali: la *Natività della Vergine* di Asciano, la *Madonna con Santi* dell'Osservanza, la *Madonna con Santi* di Cortona, l'*Annunciata* di San Pietro Ovale a Siena, copia di quella di Simone Martini agli Uffizi, e il *Matrimonio mistico di San Francesco*, che si conserva a Chantilly, e faceva parte della grande ancona di Borgo San Sepolcro, che i documenti dimostrano essere stata commessa e pagata al Sassetta.

Rileva quindi le peculiarità stilistiche del maestro e accenna all'influsso da lui esercitato sulla nascente pittura umbra e su i senesi suoi seguaci: Sano di Pietro, Matteo di Giovanni, ecc.

— Pag. 353.

Roger Frey riproduce una Madonna col Bambino e San Giovannino (un tempo, crediamo, nella collezione Leuchtenberg di Pietroburgo, ora di proprietà di Mr. Asher Wertheimer) la quale per le sue caratteristiche richiama il nome di Andrea Solario e il tempo in cui questo maestro lavorava sotto l'influenza dei veneziani, ma è firmata ANTONIUS DA SOLARIO VENETUS F. Che essa sia opera dell'Antonio Solario ritenuto autore degli affreschi del convento dei Santi Severino e Sosio di Napoli? <sup>1</sup>

— Vol. II, n. 4. June 1903. Pag. 22 e fascicolo seg. pag. 167.

HERBERT P. HORNE: *Un libro di ricordi di Alessio Baldovinetti, recentemente scoperto*. — L'A. cercando

<sup>1</sup> In una nota del fascicolo di giugno dello stesso periodico, il Berenson prende la parola su questa pittura, e dichiara di ritenerla indubbiamente opera di Andrea Solario e similissima ad una *Vergine adorante* posseduta dal dott. Richter, che sarebbe stata anche essa eseguita da Andrea sotto l'influsso dei veneziani. Secondo il Berenson, la pittura di M.<sup>re</sup> Wertheimer non presenta alcuna analogia con gli affreschi del chiostro dei Santi Severino e Sosio che gli scrittori danno ad Antonio Solario, detto lo Zingaro. Egli inclina a credere che la scritta del quadro sia apocrifia (resterebbe a spiegarci in questo caso perchè un restauratore o un antiquario sarebbe andato a cercare proprio il nome di un pittore quasi ignoto e forse di problematica esistenza, quale quello di Antonio Solario veneto), oppure, se la iscrizione è contemporanea, che essa sia stata posta da una delle prime persone che riceverono il quadro, e che questa, nello scrivervi sotto il nome dell'autore, errasse sul nome di battesimo dell'artista, e aggiungesse *venetus* per indicare soltanto che il quadro era stato dipinto a Venezia. Come si vede, questa spiegazione è non poco stentata; tuttavia le caratteristiche stilistiche proprie di Andrea Solario vanno tenute in grande conto. Certo è che la pittura del signor Wertheimer ci sembra di grandissimo interesse, ricollegandosi a uno dei problemi più oscuri e degni di studio: quello che si riferisce alla personalità artistica dello Zingaro e agli affreschi del chiostro dei Santi Severino e Sosio a Napoli.

nell'archivio di Santa Maria Nuova un libro di ricordi di Alessio Baldovinetti (libro di cui erano stati pubblicati alcuni estratti nel 1868 in un opuscolo per nozze e di cui altri estratti l'A. aveva trovato tra le carte del Milanese nella biblioteca comunale di Siena) rinvenne un quaderno (B) in cui si contengono nelle prime tre carte sotto la data del 1470-1472 annotazioni di pugno del Baldovinetti, e che è riempito in seguito con appunti diversi relativi all'ospedale. Le annotazioni dell'artista riguardano le spese che egli veniva man mano facendo per le pitture della cappella dell'altare maggiore di Santa Trinita a lui commesse da messer Bonfigliuzzi.

Dagli estratti dell'altro libro finora introvabile (A) risulta come il Baldovinetti dipingesse parecchie vetrate: una per la stessa cappella in Santa Trinita, un'altra per San Martino di Lucca, un'altra ancora per Sant'Agostino di Arezzo. Purtroppo tutte queste finestre sono andate distrutte, ma, d'altro canto, l'A., sebbene i libri d'appunto tacciano a questo proposito, attribuisce al Baldovinetti la vetrata sull'altare della cappella Pazzi in Santa Croce. Traendola dagli estratti del libro A Mr. Horne dà qualche notizia intorno all'ancona del Baldovinetti, oggi all'Accademia di Firenze, e con la scorta degli appunti B fa qualche considerazione relativa ai colori impiegati dall'artista negli affreschi di Santa Trinita. Sventuratamente grandissima parte di queste pitture sono andate perdute: restano soltanto i quattro patriarchi della volta venuti in luce e restaurati pochi anni fa e riprodotti e illustrati in fine di questo suo studio dal critico inglese.

— Pag. 51 e fasc. seg. pag. 177.

Resoconto dell'esposizione dei pittori olandesi alla Guildhall.

— Pag. 78.

HERBERT COOK: *Due pretesi Giorgione*. — Ambedue appartenevano un tempo alla Galleria Leuchtenberg di Pietroburgo e sono ora a Londra. La prima pittura, che è una Madonna col bambino e appartiene a M.<sup>re</sup> Salting è, secondo il Cook che la mette a confronto con la *Vergine cucitrice* della Galleria Nazionale di Roma, opera del Cariani. La seconda — un'*Adorazione dei Magi* che portava anch'essa nella galleria russa il grande nome di Giorgione — appartiene ora a Mr. Asher Wertheimer ed è molto simile ad un'*Adorazione* della National Gallery di Londra che era attribuita un tempo al Savoldo e ora, più giustamente, a scuola veneziana. L'A. crede che tanto questa come l'altra non sieno anteriori al 1530: per le differenze che si riscontrano tra loro esclude che una sia copia dell'altra: e getta là l'ipotesi che ambedue derivino da un motivo giorgionesco.

— Vol. II, n. 5. July 1903. Pag. 117.

Roger Fry illustra le pitture italiane del secolo XIV di cui è proprietario sir Hubert Parry e che sono conservate in Highnam Court, presso Gloucester. Esse sono un' *Adorazione dei Magi*, che l'A. attribuisce a un contemporaneo di Giotto o a uno dei primi seguaci del maestro, un polittico con la *Crocifissione* e santi, ricordato anche dal Milanese e dal Crowe e Cavalcaselle, opera di Bernardo Daddi, fratello dell'Orcagna, una *Incoronazione della Vergine* che sarebbe, secondo l'A., da assegnare a Agnolo Gaddi, due tavolette di predella, con l' *Adorazione dei Magi* e la *Visitazione*, di Lorenzo Monaco, infine una Madonna di scuola fiorentina opera di un giottesco in ritardo dei primi anni del secolo XV.

— Pag. 206.

MAX ROLDIT: *Le pitture di Reynolds nella collezione del conte di Normanton.*

— Pag. 236.

CECIL SMITH: *L'esposizione d'arte greca at Burlington Fine Arts Club.*

— Vol. II, n. 6. August 1903. Pag. 281.

G. GRONAU: *Il ritratto dell'imperatrice Isabella di Tiziano.* — Il dott. Gronau ricorda che l'Aretino racconta nelle sue lettere come Carlo V commettesse nel 1543 a Tiziano un ritratto della defunta consorte e come l'imperatore desse per modello all'artista un ritratto « di un pittore di poco merito ». Ora il Gronau pubblica, accanto all'opera del Cadorino che è vanto del museo del Prado, un altro ritratto, venuto recentemente in luce a Firenze, che sarebbe una replica di quello dato per modello dall'imperatore all'artista, e opera di un pittore fiammingo. Riesce interessante mettere a confronto le due opere e rilevare come il Vecellio riuscì a trarre dalla pittura piatta e scialba che aveva dinanzi agli occhi, un ritratto trionfante di forza e di bellezza e tutto pervaso di sentimento regale.

— Pag. 286.

CAMPBELL DODGSON: *Un disegno di Dürer recentemente scoperto.*

— Pag. 309.

F. MASON PERKINS: *Andrea Vanni.* — L'A. ricorda come tre opere sieno assegnate con tutta certezza all'artista e tutte e tre in Siena: un ritratto di Santa Caterina nella chiesa di San Domenico, un polittico in Santo Stefano e una *Crocifissione* frammentaria nell'Accademia. Egli analizza minutamente la seconda di queste opere e dalle caratteristiche stilistiche che in essa rileva è tratto ad attribuire al Vanni non poche altre pitture che ora recano nomi diversi. Sono queste la Madonna così detta *degli Infermi* in San Francesco,

attribuita a Pietro Lorenzetti, un affresco con la Vergine e il Bambino, della stessa chiesa, un'altra Vergine col Figlio nella cappella dei Santissimi Chiodi, che già Crowe e Cavalcaselle sospettarono di Vanni, altre figure della Vergine in Santo Spirito, in San Giovanni in Pantaneto, presso il Berenson (che ha pure una *Deposizione* del Vanni) una piccola *Annunciazione* presso il conte Fabio Chigi a Siena, infine la copia conservata nella chiesa di San Pietro Ovile di Siena della famosa *Annunciata* di Simone Martini agli Uffizi. Non tutte queste attribuzioni potranno esser senz'altro accettate, sebbene l'A. le difenda con copia di buoni argomenti: per quanto riguarda l'ultima, per esempio, ricordiamo che L. Douglas in un precedente articolo del *Burlington* (vedi sopra) assegnava, con ragioni non certo prive di fondamento, l' *Annunciazione* di San Pietro Ovile al Sassetta. In fine del suo studio il P. ricorda alcune opere di un seguace del Vanni: Paolo di Giovanni Fei.

*Miscellanea d'arte.* Anno I, n. 7, luglio 1903.

Pag. 105.

G. Poggi pubblica alcuni documenti dell'archivio dell'ospedale di Santa Maria Nuova che confermano l'attribuzione a Bernardo Rossellino, già fatta dal Bode e dal Fabriczy in base a caratteristiche statistiche, del tabernacolo che è ora nella chiesa di Sant'Egidio a Firenze. Gli stessi documenti confermano che lo sportello in bronzo del tabernacolo è opera del Ghiberti.

— Pag. 108.

M. Reymond illustra una bellissima porta, di una casa di Valenza nel Delfinato. Questa porta ricca di intagli e di sculture, è datata del 1522 e mostra profonde caratteristiche di arte italiana: se anche essa è opera di artista francese il suo autore dovette indubbiamente ispirarsi a modelli toscani e lombardi, e fonderli insieme nell'eseguir la sua opera.

— Pag. 117.

J. Mesnil pubblica, estraendola dal *Libro di ricordi* di Neri di Bicci, conservata agli Uffizi, una nota relativa alla spalliera « di panno d'arazzo » per la ringhiera dei Signori di Firenze.

Nn. 8-9. Agosto-settembre 1903. Pag. 121.

P. N. FERRI, *Disegni del Perugino per il cenacolo di Foligno.* — L'A. riproduce tre disegni che si vedono esposti nella sala in cui è conservato il famoso affresco e conviene che quello in cui si vedono i santi Simone e Taddeo è una copia, forse di G. A. Sogliani. Quanto agli altri due — che formavano in origine un disegno solo — il F. sostiene che si tratta di disegni originali contenenti veri e propri studi preparatori per tre figure dell'affresco e che essi sono di mano del Perugino. Tale fatto, considerata anche l'analoga che si



riscontra tra alcune figure del *Cenacolo* di Sant'Onofrio e altre di opere indubbe di Perugino, conferma l'opinione dello Schmarsow che l'affresco vada attribuito al maestro di Raffaello, il quale probabilmente fu aiutato nell'esecuzione da alcuno dei suoi scolari.

— Pag. 130.

E. Durand Greville discute alcune attribuzioni di quadri e disegni di maestri stranieri in collezioni fiorentine e genovesi.

— Pag. 140 e seg.

J. B. Supino pubblica una lettera di Giambologna relativa alla questione sorta tra l'artista e il fonditore Portigiani per la fontana del Nettuno; A. Cocchi dà alcune brevi notizie intorno alla costruzione ed alla decorazione della cappella Ardinghelli nella chiesa del Carmine; G. Poggi pubblica alcune notizie tratte dall'archivio della Badia fiorentina e due documenti relativi a lavori compiuti da Bernardo Rossellino per i ballatoi interni delle tribune del Duomo.

*Napoli Nobilissima*. Vol. XI, fasc. V. Maggio 1903. Pag. 65 e fasc. seg.

L. Salazar descrive e illustra qui assai diffusamente quattro pitture conservate ora nella nuova parrocchia del Vomero, le quali a giudicare dalle orribili riproduzioni e da ciò che di esse viene dicendo l'A., non meritavano davvero dodici pagine di stampa. I quattro quadri che sono in cattivo stato di conservazione adornavano un tempo la chiesa del monastero di Santa Patrizia e furono per lunghi anni nascosti; il primo rappresenta San Benedetto e miracoli della vita di questo santo e porta la data del 1475; il secondo è un grande polittico con la morte, l'incoronazione della Vergine e santi, eseguito nel 1508 per le sorelle Cubella e Giulia Caracciolo; il terzo una Vergine in trono tra due sante, datato 1510; il quarto infine, di grandissime dimensioni, mostra la Vergine e santi in adorazione della Trinità. Tutte e quattro le pitture, che possono forse presentare qualche interesse dal lato iconografico, sembra sieno opera d'artisti locali; gli storici attribuiscono le prime tre a Giovanni Antonio Amato o, genericamente, a scuola dello Zingaro (Antonio Solario veneto?), la quarta a Fabrizio Santafede.

— Fasc. VII. Luglio 1903. Pag. 99.

A. Miola illustra la *Croce di Lucca*, chiesa napoletana del secolo XVII, della quale si minaccia la demolizione per la sistemazione delle vie intorno alle nuove cliniche.

*Rassegna bibliografica dell'arte italiana*. Anno VI, nn. 1-3. Ascoli Piceno, 1903. Pagina 1.

G. Cantalamessa comunica essere stato ritrovato in Venezia, in una soffitta della ex-chiesa della Carità,

il bozzetto del monumento che Canova aveva intenzione di erigere a Tiziano nella chiesa dei Frari, bozzetto che, caduta l'idea del monumento al grande Cadorino, fu adottato dal Canova per il sepolcro di Maria Cristina nella chiesa degli Agostiniani di Vienna e dagli allievi del Canova per il mausoleo della chiesa dei Frari.

— Pag. 4.

E. Calzini richiama l'attenzione sopra un quadro conservato in San Francesco d'Assisi e raffigurante l'Adorazione del Bambino e santi. La pittura è in pessimo stato di conservazione, tuttavia il Cavalcaselle e il Morelli — e secondo il C. con ragione — vi riconobbero la mano di Cola dell'Amatrice.

— Pag. 13 e seg.

F. Malaguzzi Valeri pubblica un documento da cui risulta che Giovanni de' Sapienti, pittore savoiardo, era nel 1478 ai servigi di Gian Galeazzo Sforza. E. Scatassa pubblica qualche notizia d'archivio intorno al pittore Antonio di Matteo da Urbino, fiorito verso la metà del secolo XV.

Segue la bibliografia.

— Nn. 4-6. Pag. 45.

C. Budinich rende conto dell'opera di Enrico de Geymüller: *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich*.

— Pag. 52.

F. Malaguzzi discorre brevemente della collezione di disegni da lui riordinata e catalogata nell'archivio di Stato di Milano. La collezione comprende per la maggior parte disegni originali d'architettura dal principio del secolo XVI al XIX.

— Pag. 56.

U. Pierpaoli descrive la chiesa di San Marco in Iesi (secolo XIII) e un monumento dell'anno 1513, che si trova nella chiesa stessa e che secondo alcuno sarebbe opera di un maestro Giovanni di Gabriele da Como.

— Pag. 61.

E. Scatassa pubblica alcuni documenti relativi al pittore Matteo Gennari di Gaifa, presso Urbino, padre dell'Antonio di Matteo, ricordato sopra.

— Pag. 63.

Bibliografia.

*Rassegna d'arte*. Anno III, n. 5. Milano, maggio 1903. Pag. 65.

P. Paoletti riproduce un'ancona di Jacobello Bonomo, firmata e datata MCCCLXXXV, che si conserva

nel palazzo comunale di Sant'Arcangelo di Romagna. Secondo il P. questo pittore occuperebbe nella storia dell'arte veneta un posto più elevato di Lorenzo Veneziano e più basso di Nicolò di Piero, di cui è una tavola del 1394 nella Galleria di Venezia.

— Pag. 66.

A. BELLUCCI: *Notizie di architetti lombardi a Rieti nel secolo XV (1439-1458)*.

— Pag. 69.

C. Ricci discorre di altre due opere appartenenti a Giovanni Francesco da Rimini, del quale scrisse in un precedente fascicolo della *Rassegna*; <sup>1</sup> la prima è una *l'ergine adorante* della Pinacoteca di Bologna (n. 255), l'altra un *Battesimo di Gesù* appartenente al commendatore Blumesthil in Roma.

— Pag. 70.

A Bellini Pietri parla degli affreschi di San Piero a Grado presso Pisa, e, non rifiutando del tutto l'opinione del Rosini, che già li attribuì a Giunta Pisano, inclina piuttosto a ritenere che possa trattarsi di opera di un artista locale anche anteriore a Giunta, cioè del secolo XII o dei primi anni del secolo XIII.

A questo proposito ricordo la comunicazione fatta sull'argomento al Congresso storico internazionale dal dott. Pietro D'Achiardi, il quale fece notare la somiglianza strettissima che esiste tra gli affreschi di San Piero a Grado e quelli che decoravano anticamente il portico della basilica di San Pietro in Vaticano. Il dottore D'Achiardi, messo sull'avviso da uno stemma della nobile famiglia Gaetani che è dipinto negli affreschi e che era passato finora inosservato agli studiosi, ha potuto dedurre, con l'esame dei dati stilistici e dei documenti, che gli affreschi di San Piero a Grado non sono da attribuire alla scuola di Giunta Pisano, ma debbono essere assegnati ai primi anni del secolo XIV, tra il 1300 e il 1312, al tempo in cui Benedetto Gaetani teneva la prepositura della chiesa di San Piero a Grado conferitagli da papa Bonifacio VIII.

— N. 6, giugno 1903. Pag. 81.

C. GAMBÀ: *Due opere d'arte nella regia villa di Castello*. — Una *Natività*, assai rovinata, di scuola fiorentina del secolo XV, e un bassorilievo colorato (*Madonna col Putto tra gli angeli*) attribuito ad Agostino di Duccio. Anche questa scultura è in cattivo stato; pare all'autore che ricordi la Madonna di Agostino, donata recentemente da A. de Rothschild al Louvre; presenta invece molto maggiori somiglianze con l'altro bassorilievo del maestro che è entrato pochi mesi fa nello stesso Museo del Louvre, <sup>2</sup> e di cui questo è una debole replica, forse di mano di uno scolare.

<sup>1</sup> Vedi un cenno ne *L'Arte*, pag. 309, V, 1902.

<sup>2</sup> Proveniva dalla chiesetta di Auvillers nell'Oise. (V. *L'Arte*, pag. 206, VI, 1903). Presto ne offriremo ai lettori de *L'Arte*, una fotografia.

— Pag. 84.

A. GOBBO: *La tecnica dei mosaici antichi*.

— Pag. 87.

A. Annoni scrive di alcuni frammenti d'arte nel suburbio settentrionale di Milano; tra questi notevole un frammento di affresco con la *Madonna e il Putto* (conservato a Garegnano presso Musocco), probabilmente opera del Bergognone.

— Pag. 90.

A. Della Rovere, fondandosi su di un passo dell'anonimo Morellino che vide in casa di M. Andrea Oddoni un *San Girolamo* nudo che siede nel deserto al lume della luna e che era copia di un originale di Zorzi da Castelfranco, si sforza di dimostrare che appunto un *San Girolamo* nudo, al lume della luna, di proprietà del signor Drog di Venezia, appartiene nientemeno che a Giorgione. E rivendicando al genio di Castelfranco questa pittura — compiuta, invece, almeno mezzo secolo dopo la morte di lui — l'A. insiste nel volergli anche assegnare *Le tre età*, date a Lorenzo Lotto, il *Cristo e lo sgherro* della scuola di S. Rocco, assegnato oramai a Tiziano, e la *Vecchia* delle Gallerie di Venezia attribuita al Torbido.

— N. 7, luglio 1903. Pag. 104.

F. Malaguzzi-Valeri risponde all'articolo del Seidlitz pubblicato ne *L'Arte* di quest'anno.

— Pag. 104.

G. B. Rossi riproduce due terrecotte, una rappresentante la *Deposizione*, l'altra l'*Annunciazione*, di scuola dei Della Robbia, conservate a Marsiglia.

— Pag. 105.

J. Groeschel sostiene che la Roccella del vescovo di Squillace, illustrata nella *Rassegna* dal signor Caviglia e assegnata al VI secolo, non può essere anteriore all'XI.

— N. 8, agosto 1903. Pag. 113.

O. Scalvanti illustra un affresco di Domenico Alfani esistente in un piccolo oratorio presso il colle di Prepo, in quel di Perugia. La pittura rappresenta la *Madonna in gloria e santi*.

— Pag. 117.

G. Bertoni ed Emilio Paolo Vicini pubblicano interessanti notizie d'archivio che gettano luce sulla vita del pittore Barnaba da Modena. Ecco il risultato delle loro indagini: «Il pittore nacque a Modena, di famiglia d'origine milanese, e fu figlio d'un Ottorrello e di certa Francesca Cartari. Passò in Modena la sua gioventù col padre e con una sorella Onesta, che sin dal 1367 era sposa di Pietro Parenti. Si trasferì ben presto



a Genova, ove dipinse opere di grande pregio; ritornò nel 1380 in patria durante un suo viaggio a Pisa, ove fu chiamato per effetto del buon nome che egli erasi saputo acquistare. Lo ritroviamo un'altra volta a Genova nel 1383; dopo di che più nulla sappiamo di lui».

— Pag. 121 e seg.

A. Balletti scrive di alcuni battenti in bronzo, del Rinascimento, di case di Reggio Emilia, e M. Magistretti illustra brevemente il pastorale eburneo di San Galdino (secolo XII) che fa parte del tesoro del duomo di Milano.

ETTORE MODIGLIANI.

9.

**Pittura.**

POMPEO MOLMENTI et GUSTAV LUDWIG:  
*Vittore Carpaccio et la confrérie de Sainte Ursule à Venise* (Florence, R. Bemporad et fils, 1903).

Tutti i nostri lettori conoscono, almeno per fama, la sala ottagonale dell'Accademia di Venezia, dove, nel ciclo della storia di Sant'Orsola si palesa il genio di Vittore Carpaccio; e comprendono bene come il fascino sempre maggiore che si ha dall'ammirare quelle evocazioni originali e magnifiche abbia indotto due cultori della storia artistica, quali sono il Molmenti ed il Ludwig, al proposito di conoscere più intimamente nella vita e nell'arte il pittore, la cui opera più antica, e crederei capitale, rivive intieramente in questo libro. Quanto alla vita dell'artista, gli AA. ci danno intanto un saggio di ricerche biografiche in un capitolo d'introduzione, copioso, anch'esso come i successivi, di notizie inedite; tra le quali è da notare particolarmente ciò che rivelano i documenti circa la patria del Carpaccio, ritenuto per generale tradizione di Capodistria, e da restituirsene invece quasi del tutto a Venezia, perchè la sua famiglia era dell'isoletta di Mazzorbo. Non meno interessanti sono le indagini circa il maestro del Carpaccio: generalmente si considera Lazzaro Bastiani come suo allievo, invece qui gli AA. hanno trovato vevoli argomenti per stabilire che, molto verosimilmente, il Carpaccio fu a scuola dal Bastiani, e vi ebbe anche a discepoli il Mansueti e il Diana, coi quali si trovò talora anche in seguito in comunanza di lavoro. E più altre circostanze sono messe in luce o rettifiche, tanto sul pittore che su l'opera sua, l'una e l'altra finora ricordati con notizie e con giudizi incerti od errati.

Oggetto del libro è dunque la illustrazione, in largo senso, delle istorie carpacciane di Sant'Orsola, illustrazione che invero non si potrebbe desiderar più compiuta, poichè va dalle ricerche sulla leggenda di Sant'Orsola e su la vita, il carattere, l'edificio della

omonima scuola in Venezia, sino all'esame particolare dei quadri e alla ricostituzione del loro insieme. Ma sarebbe vano intento quello di voler riassumere qui un simile lavoro, che è tutto un contesto di dati storici e di precise osservazioni, ove al valore sostanziale della autenticità si aggiunge quello (se pur occorre dirlo) della forma nobile e viva in cui notizie e commenti sono esposti.

Su la leggenda di Sant'Orsola gli AA. riferiscono non solo le tradizioni e le storie pubblicate, ma anche le pitture, sia d'Italia che dell'estero, notando specialmente gli affreschi della chiesa di Santa Margherita a Treviso, opere note di Tommaso da Modena, forse ammirate dallo stesso Carpaccio, poichè gli AA. ritrovano vari punti di somiglianza fra l'opera dei due pittori. Alla storia poi della scuola di Sant'Orsola sono dedicati quattro capitoli che formerebbero di per sè soli un'importante monografia, in cui il contributo di nuovi documenti ha una parte notevolissima. Vi si danno minute notizie su la fondazione, su i benefattori, su l'edificio, la vita intima, le sostanze, gli arredi, le funzioni della scuola di Sant'Orsola: notizie tratte dagli atti medesimi della scuola e soprattutto da una copia dell'antica mariegola del 1300 con tutte le aggiunte fattevi posteriormente, nonchè da un libro di spese del secolo XVI, dalle antiche carte icnografiche di Venezia, ecc. La scuola di Sant'Orsola, che apparteneva a quelle così dette di devozione, si costituì agli inizi del trecento nelle adiacenze del convento di San Giovanni e Paolo, e durò, sebbene con vita stentata negli ultimi secoli, fino al 1810, quando fu soppressa da Napoleone. L'antica cappella fu già trasformata nel Seicento, ed oggi si può dire sparita: le tele, che l'artista dipinse, a quanto sembra, per commissione della famiglia Loredan, benefattrice per lungo tempo della scuola, erano poste tutto attorno alle pareti, e sono fortunatamente tutte quelle che ancora si conservano all'Accademia salvo alcuni ritagli che subirono nel Seicento.

Gli AA. ci danno di ciascun quadro un'analisi storica ed estetica, nella quale dalla identificazione dei personaggi e dei paesi, all'analisi stilistica, nessun elemento è trascurato di quanto conferisce alla vera e profonda comprensione del ricco poema di Vittore Carpaccio. E qui meno che mai gioverebbe ai lettori che prolungassero ancora questo resoconto con un arido sunto degli ultimi capitoli, mancando in specie anche l'essenziale contributo delle riproduzioni onde è ampiamente corredata l'opera. Dirò, concludendo, che questa, se pur potrebbe desiderarsi da qualcuno un po' diversa quanto all'ordinamento generale, ad ogni modo, composta con lungo studio e grande amore, è tra le più degne che lo studio della pittura veneziana ci abbia dato sinora.

A. ROMUALDI.

GIULIO BERTONI - EMILIO PAOLO VICINI:  
*Tommaso da Modena*. Modena, G. T. Vincenzi e nipoti, 1903.

Delle loro ricerche su Tommaso da Modena, pubblicate negli «Atti della Deputazione di storia patria per le provincie modenesi e parmensi», gli AA. hanno, nell'ultimo fascicolo de *L'Arte*, pubblicato un breve riassunto, che ha posto in grado i lettori di questo periodico di apprezzare l'importanza veramente singolare di quelle indagini e dei risultati cui gli AA. sono pervenuti. Ciò posto, sembrerebbe superflua ogni ulteriore disamina dell'opera loro: va però aggiunto, a maggior titolo di lode, che gli AA., i quali avevano intrapreso un'indagine storica, a questa sola si sono arrestati, lasciando intatto l'esame stilistico che la critica ha fatto o potrà fare.

Tuttavia non è da trascurare per gli studi critici l'osservazione che, dai documenti pubblicati, traggono il Bertoni e il Vicini circa l'attività di Tommaso da Modena in Boemia. Joseph Neuwirth e Hans Lambel ritennero che l'attività di Tommaso in Boemia si sia svolta, a Praga e nel Castello di Karlstein, dopo il 1354 e prima del 1357, poichè Carlo IV, passando per Udine e Padova nel 1354 avrebbe potuto conoscere il maestro ed apprezzarne la valentia.

A ciò lo Schlosser oppose, sulla guida dei Regesti di Carlo IV, che questi nella discesa di quell'anno tenne da Udine a Padova la via di Bassano senza toccar Treviso ove avrebbe potuto ammirare le opere del maestro, ed opinò che Carlo IV avesse potuto conoscere Tommaso da Modena nella sua seconda discesa in Italia, nel 1368, quando un documento del 12 maggio lo dice *prope civitatem Tervisinam*.

Ora gli AA. possono, in base alle indagini condotte, accostarsi a ritenere che Tommaso da Modena sia passato in Boemia nel 1368, ma per motivi ben diversi da quelli posti innanzi, con molta acutezza dallo Schlosser. E infatti non occorre che Carlo IV conoscesse il maestro a Treviso nel 1368; perchè nel 1368 Tommaso era nella sua città natale e vi si trovava da due anni. Può parer più probabile l'ipotesi degli AA. che Carlo, essendosi fermato a Modena proprio in quell'anno 1368, abbia ivi conosciuto il pittore, il quale sempre secondo l'ipotesi degli A., sarebbe passato in Boemia in quell'anno stesso, rimanendovi sino al 1379 anno della morte. A tal proposito è da notare che dal 1368 al 1379 non appare notizia alcuna di Tommaso.

Interessanti altresì sono le notizie pubblicate dagli AA. intorno ad altri pittori coevi modenesi, o che dovettero operare in Modena, sconosciuti o mal noti fino ad ora. Così essi non si limitano a pubblicare, traendolo dall'Archivio notarile modenese, il testamento di Bartolomeo, figlio di Giovanni Deddo, rogato il 12 dicembre 1387; ma ci rivelano anche nomi e fatti di altri maestri contemporanei: Rainerio da Porto, testimone con Giovanni Deddo il 4 luglio 1357 al testamento di Richelda Mattarelli, e, il 13 dicembre successivo, all'atto dotale di Margherita Cervellieri sposa a Franceschino da Roma, corriere del duca d'Este; Niccolò di Pietro Patecchi, modenese, che fa testamento nel 1353; e infine Niccolò da Reggio, cittadino modenese, che nel 1363 confessa un suo debito verso la moglie Cecchina, della famiglia dei Caprioli, e vedova di Pietrobono Bonzanini.

V. L.



# MISCELLANEA

## SPIGOLATURE.

### Nuovi dipinti di Filippo e di Filippino Lippi.

— Il primo dei due dipinti che oggi vedono la luce adornò lungamente uno degli altari della chiesa di Castelfranco di Sopra, presso Firenze. Soppressa quella chiesa con decreto granducale negli ultimi anni del secolo XVIII, la tavola fu ritirata in una cappella privata di proprietà dei conti Baglioni, nella villa di Cerreto, ed ivi rimase moltissimi anni ignorata e trascurata. Dall'oblio e dal silenzio della tranquilla chiesuola campestre la trasse il desiderio di uno straniero, il sig. Harnisch di Filadelfia, che recentemente acquistò dalla contessa Baglioni la divota rappresentazione.

L'esame del dipinto non può lasciare alcun dubbio circa la sua attribuzione. Quella squisita immagine della maternità, espressa con un sentimento tanto moderno, quell'equilibrio della idealità del concepimento e della efficace realtà della sua manifestazione, quello spregiudicato amore del vero, quell'indugiare in particolari minuti, e la forma delle mani, e le pieghe civettuole della trina che ricopre il capo della Vergine, e la trasparenza del cielo azzurro, e le tinte chiaro-rose delle carni, e la qualità della tempera nei colori, ma, sopra tutto, la somiglianza con alcuni dipinti che verremo indicando, richiamano alla mente il nome di Filippo Lippi. Onde, se bene restaurata e guastata in molti tratti, convien ritenere che al frate gaudente e fortunato appartenga per la maggior parte la tavola della villa di Cerreto.

Come in altri dipinti di fra' Filippo, nei quali la Vergine e il Bambino costituiscono il motivo principale della composizione, anche qui un'intimità affettuosa stringe i personaggi della graziosa rappresentazione. Il puttino leva la destra a carezzare il volto della giovane madre, mentre con infantile insistenza alza la sinistra al seno di lei, quasi volesse abbracciarla. Ed ella intanto tien seduto il suo nato sulle ginocchia, lo sostiene delicatamente, lo guarda con tenerezza. Serena rappresentazione, che trovò la sua espressione più squisita nell'altro quadro con la Ver-

gine e il Figlio, conservato nella Galleria di Monaco, in cui il Bambino, con atteggiamento vivacissimo, si rivolge anche con lo sguardo alla madre sua.<sup>1</sup> E col quadro di Monaco la tavola del signor Harnisch ha riscontro specialmente nella testa del putto. Ma somiglianze di gran lunga più rilevanti essa presenta con la celebre tavola della Galleria degli Uffizi, rappresentante la Vergine col Figlio sostenuto da due angeli.

Anche nella tavola degli Uffizi la Madonna, atteggiata di dolce malinconia, contempla il Bambino che posa sulle sue ginocchia. Ma qui la giovane madre congiunge le mani a guisa di orante, mentre nel dipinto Harnisch, con sentimento più squisito, le tiene a sostegno del putto. Diversa è inoltre la collocazione degli angeli, come è agevole vedere dal confronto delle riproduzioni. Simili nei due dipinti sono le sedie su cui posa Maria, dai braccioli terminanti a spirale e ricoperti da un guanciale di stoffa a fiorami. Identico è il fondo: roccioso a destra, con una città cinta di mura sul lontano orizzonte, pianeggiante, cosparso d'alberi e attraversato da una strada serpeggiante a sinistra. In entrambi i dipinti, a metà coperta dalla bianca pezzuola elegantemente acconciata sul capo della Vergine, si vede una casetta; essa nella tavola degli Uffizi riceve luce da due finestre ad arco; in quella del signor Harnisch da una graziosa bifora.

Già questa stretta somiglianza della composizione ci dice che i due quadri si debbono riportare presso a poco allo stesso periodo dell'attività dell'artista. Del resto, che la tavola della villa di Cerreto non appartenga alla gioventù del maestro, ci è dimostrato anche dal colorito debole e basso di toni, dalla esecuzione facile e franca, propria di chi si era già esercitato nella più difficile trattazione dell'affresco, dal vivo amore per le forme reali, dalla collaborazione di frate

<sup>1</sup> F. VON REBER, *Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Alteren Pinakothek in München*, n. 1006; MÜTHER, *Der Cicerone in der Münchner Alten Pinakothek*, München u. Leipzig, 1898, pag. 50.



Filippo Lippi: Madonna col Putto e angeli  
Firenze, Uffizi. (Fotografia Brogi)

Diamante, evidente nell'angolo che si vede sul primo piano, coperto di vesti convenzionali, difettose di modellatura e quindi di rilievo, di una esecuzione tecnica diligente, ma debole, e privo della gioconda spensieratezza di cui frate Filippo animò i suoi putti e i suoi angeli.

Anche il tipo della Madonna ricorda altri quadri dipinti da Filippo Lippi intorno al tempo in cui eseguì la tavola degli Uffizi; tipo che non deriva dalla Santa Margherita, effigiata vicino alla *Vergine della cintola* della Galleria Comunale di Prato, e che non si ritrova soltanto nel citato quadro degli Uffizi, come vorrebbe il Supino,<sup>1</sup> ma che appare nel tondo della Galleria

de' Pitti, con ogni probabilità ordinato da Leonardo Bartolini al pittore prima del suo trasferimento a Prato ed eseguito nel 1452,<sup>1</sup> e si rivede appunto nella ricordata immagine di Santa Margherita, nella Vergine adorante della Galleria Comunale di Prato, nella Madonna che assiste alla scena della *Circoncisione*, conservata nella chiesa dello Spirito Santo, in Erodiade, in Salome e nelle ancelle di Erodiade degli affreschi della cattedrale della stessa città. Onde in me resta sempre il dubbio che quelle donne dalla fronte ampia e tondeggiante, dalle ciglia sottili e dal naso fine, ricordino, come vorrebbe il Supino, i tratti di Lucrezia Buti che il pittore prese a modello e rapì dal monastero di Prato solo nel 1457.

Questo solo possiamo ragionevolmente affermare: che la tavola del signor Harnisch è forse di poco anteriore a quella simile degli Uffizi, in cui sono più amorosamente curati i particolari dell'acconciatura della Vergine e le estremità di tutte le figure e il perfezionamento della composizione tradisce una lenta elaborazione del primo pensiero dell'artista. Quanto all'anno in cui fu dipinto questo quadro, l'Ulmann<sup>2</sup> lo designa approssimativamente, supponendo che esso sia stato eseguito dal pittore per Giovanni di Cosimo de' Medici, in ringraziamento della parte da lui presa nell'ordinazione fattagli nel 1458 dal re di Napoli;<sup>3</sup> il Supino conferma tale supposizione

e per la somiglianza del putto della tavola degli Uffizi con l'autoritratto che il Lippi introdusse nell'*Incoronazione della Vergine* dell'Accademia di belle arti in Firenze, s'induce a credere che nel putto sia ritratto il piccolo Filippino; onde anche per questo la tavola degli Uffizi dovrebbe esser posteriore al 1457. Senza insistere sulla difficoltà di dimostrare la somiglianza di un bambino lattante con un uomo di circa quarantacinque anni, basterà osservare che di putti ricciuti, dal viso corto e schiacciato, simili a quello della tavola degli Uffizi, se ne trovano in molti quadri di frate Filippo, certo

<sup>1</sup> CROWE e CAVALCASELLE, *Storia della pittura in Italia*, Firenze, Le Monnier, 1892, V, pag. 185.

<sup>2</sup> H. ULMANN, *Sandro Botticelli*, München, 1893, pag. 16.

<sup>3</sup> Cfr. in GAYE, *Carteggio inedito d'artisti*, I, pag. 180 e CROWE e CAVALCASELLE, op. cit., V, pag. 162 e seg.

<sup>1</sup> I. B. SUPINO, *Fra Filippo Lippi*, Firenze, Alinari, 1902, pag. 93.





Filippo Lippi: Madonna col Putto e angeli  
Proprietà di M. Harnisch



anteriori al 1457, per esempio, nella tavola probabilmente eseguita su commissione di Leonardo Bartolini, nella tavola dell'Accademia di belle arti rappresentante la Vergine fra i Santi Francesco d'Assisi, Cosimo, Damiano e Antonio da Padova,<sup>1</sup> nella stessa *Incoronazione della Vergine*, in uno dei putti che si vedono inginocchiati nel primo piano. D'altra parte la provenienza della tavola, la quale venne agli Uffizi dalla guardaroba del palazzo Pitti fin dal 1796, non vale di per sé a giustificare la supposizione dell'Ulmann, e noi, fino a che non siano addotti argomenti più validi, riterremo che il dipinto degli Uffizi sopra descritto sia da attribuire all'epoca in cui frate Filippo fu in Prato per affre-

breve composizione è una mite suggestione di ingenuità e di gentilezza. Nella bella figura che si piega adorando, nel prato fiorito su cui il divino Putto riposa,



Filippo Lippi: Vergine col Figlio  
(Particolare del « tondo Bertolini »)  
Firenze, Galleria Pitti. (Fotografia Jacquier)

scare il coro della cattedrale, senza pur tuttavia pretendere di precisare l'anno, e che la tavola di proprietà del signor Harnisch sia di poco ad esso anteriore.

\* \* \*

L'altro quadro, che presto entrerà a far parte delle Gallerie di Firenze, è opera di Filippino Lippi. Nella

<sup>1</sup> La predella, che una volta trovavasi in Santa Croce insieme con la tavola, fu dipinta da Pesellino, il quale morì addì 29 luglio del 1457. Dunque la tavola dell'Accademia di Belle Arti è anteriore a quell'anno, come del resto dimostrano la sua tecnica e lo stile.



Filippo Lippi: Vergine col Putto e Santi  
(Particolare)  
Firenze, Accademia di Belle Arti. (Fot. Brogi)

nel fondo luminoso del paese è l'incanto delle cose giovani e sincere. Ed alla giovinezza del figlio di frate Filippo deve effettivamente attribuirsi la tavola perve-







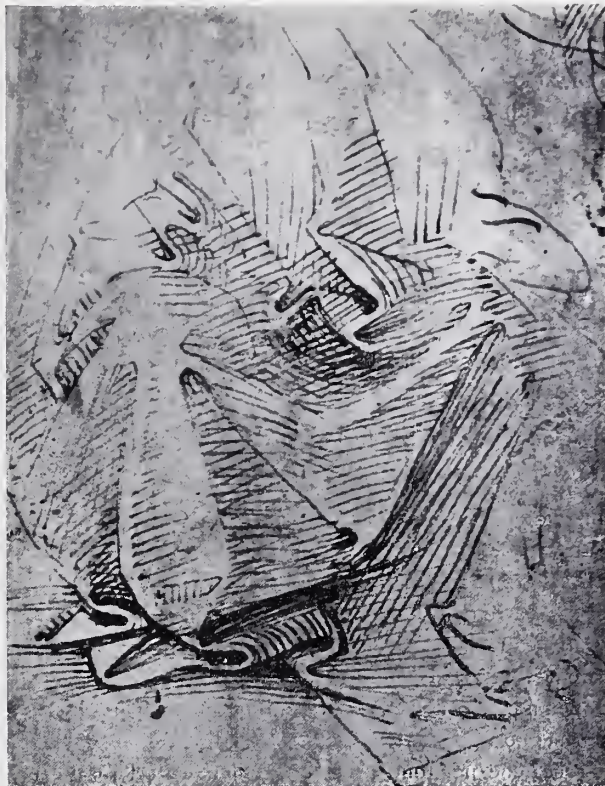
FILIPPINO LIPPI: LA VERGINE ADORANTE IL BAMBINO  
Firenze, Reali Gallerie



nuta al padre Giuseppe Manni dall'eredità del vescovo Raffaello Zini. Ancora nella semplice rappresentazione è sensibile il ricordo dell'arte paterna, specialmente nel colore chiaro di tinte. Ma appaiono delle forme, le quali cominciano ad accostarsi a quelle del Botticelli, e tale influenza è più sensibile nelle appiccature, nelle dita con falangi ed unghie grandi, nel modo di piegare le vesti, nel disegno più vero. Si confronti ad esempio la *Vergine adorante* di Filippino con il tondo del Botticelli rappresentante lo stesso soggetto e conservato nella Pinacoteca Comunale di Piacenza ed appariranno ancora una volta le strette analogie che legano l'arte del primo periodo del Lippi a quella del Botticelli. E, se bene anche nella tavola che godo di poter offrire ai lettori dell'*Arte* Filippino si mostri meno appassionato di Sandro, tuttavia le sue figure hanno forme più graziose, più gentili, più fini di quelle che usò rappresentare il Botticelli, e da tutta la rappresentazione traspare un sentimento più intimo e più squisito.

Nel Gabinetto delle stampe annesso alla Galleria Nazionale di arte antica in Roma è un disegno a penna di Filippino Lippi con una testa di Vergine e uno studio di panneggiamento per una figura seduta.<sup>1</sup> La bella testa femminile, da cui spira la se-

<sup>1</sup> Su questo disegno ha richiamata la mia attenzione il dottore Ettore Modigliani, a cui rendo vivi ringraziamenti.



Filippino Lippi: Disegno a penna  
Roma, Gabinetto delle stampe



Filippino Lippi: Disegno a penna  
Roma, Gabinetto delle stampe

renità di una natura umile e buona, evidentemente non può essere se non lo studio per un'*Adorazione* o per un'*Annunziata*, e con nessun'altra opera di Filippino presenta tante affinità quante ne offre con la *Vergine adorante* delle Gallerie fiorentine. Identico è l'atteggiamento molto simili l'impostatura e il modo onde sono accocciati i capelli, uguale il manto di cui nel disegno si vede soltanto un breve tratto superiore, ma, sopra tutto, nelle due figure è la stessa espressione di dolcezza affettuosa, la stessa grazia ineffabile, la stessa intimità schietta e gentile che è comune alle opere della gioventù di Filippino.<sup>1</sup> Così che crediamo di non andar lontani dal vero pensando che nel disegno del Gabinetto delle stampe sia forse uno studio per la *Vergine adorante*, dipinta dal figlio di fra' Filippo nel pieno vigore della sua giovi-

<sup>1</sup> Questi disegni, dalla Direzione della Galleria dati a Filippino, sono dal Flères (*Gallerie naz. ital.*, II, Roma 1896, p. 146), senza giustificazione, attribuiti alla scuola dell'artista. Al contrario noi vi riconosciamo g'i stessi tratti caratteristici che si ritrovano in disegni certo del Lippi. Inoltre essi si trovano sul rovescio di un foglio in cui è un altro disegno che lo stesso Flères dice probabilmente di mano di Filippino.

nezza. E col disegno ricordato la bella tavola ha anche comuni altri elementi, come sarà facile riscontrare confrontando le pieghe che formano su la terra i lembi del manto della Madonna con le pieghe consimili del disegno che riproduciamo.

La bella pittura di Filippino Lippi fu più di una volta sottoposta a restauri, e perdette così in parte quella freschezza, quell'intonazione generale e quell'armonia di colore che doveva avere per lo innanzi; pur tuttavia è possibile riscontrare ancora le caratteristiche della tecnica che fu propria del pittore, specialmente nel primo periodo della sua attività. Il colore è di tinta giallognolo-chiara nelle carni in luce; le mezze tinte sono fredde e azzurrognole, con ombre tendenti all'olivastro; i toni della veste vigorosi, ma bassi di tinta.

Ancora nella nostra tavola non si mostrano quei fondi di paese dove predominano le architetture pittoresche dello stile settentrionale, quali il pittore usò per la prima volta nel tondo di proprietà della signora S. D. Warren di Boston e nel quadro d'altare eseguito per la cappella di Tanai de' Nerli in Santo Spirito di Firenze, e che ripeté più tardi nella *Visitazione* di Copenaghen e nella *Madonna* di Berlino; ancora nessun segno appare della tendenza all'ornamentazione barocca che nel tondo Warren e nella tavola di Santo Spirito fa capolino e che guadagnò la mano del maestro negli affreschi della cappella Strozzi in Santa Maria Novella e nelle ultime opere sue. Allora Filippino, in pieno Quattrocento, parve invaso dallo spirito del Domenichino; nella tavola della *Vergine adorante* è in vece ancora l'artista toscano, il quale crea con semplicità serene forme di bellezza, e le sue creature fa muovere nel paese in cui vive egli stesso. Non esitiamo pertanto a riportare il quadro ad un'epoca anteriore a quella in cui furono eseguiti il tondo Warren e la tavola di Santo Spirito. E siccome questi dipinti vennero con ogni probabilità condotti a termine dal pittore dopo il suo ritorno da Roma,<sup>1</sup> tanto che in essi appariscono quei pilastri ornati di panoplie che rivedremo frequentemente negli affreschi della cappella Strozzi e in altre opere della vecchiaia di Filippino, ma che non si trovano mai negli affreschi della Minerva, dove la decorazione è ancora tutta vegetale o a grottesche, così riteniamo che la *Vergine adorante* sia stata dipinta prima della partenza di Filippino da Firenze.

Ciò concorda perfettamente anche con il confronto che della graziosa tavola può farsi con il quadro dell'*Apparizione della Vergine a San Bernardo*, conservato nella chiesa di Badia. Nel tipo della Madonna, nei particolari dell'esecuzione tecnica, nella diligenza con cui son trattate tutte le parti questi due dipinti presentano notevoli analogie, e se nel primo vi è maggiore serietà nelle tinte, l'altro mostra un progresso artistico e una maggiore sicurezza nel fare, che potreb-

bero essere indizio di una esecuzione di poco posteriore. Onde, se, come pare probabile, deve ammettersi, secondo le ricerche ultime, che la tavola di Badia fu dipinta fra il 1480 e il 1482,<sup>1</sup> potremmo riportare al 1479 o al 1480 l'esecuzione della *Vergine adorante*.

Allora Filippino Lippi era giovane di circa ventuno o di ventidue anni e dalla sua anima d'artista scaturivano immagini di luce e di bellezza, in cui l'amore della verità, ereditato da frate Filippo, tutto si scaldava della poesia di Sandro Botticelli.

ARDUINO COLASANTI.

**La così detta "Famiglia di Bernardino Licinio", nella Galleria Borghese.** — Francesco Scannelli,<sup>2</sup> parlando di Giovanni Antonio Regillo, detto il Pordecone — col quale, com'è noto, Bernardino Licinio fu confuso per lunghi anni, fino quasi ai nostri giorni — fa menzione del quadro della Galleria Borghese, e lodandolo come « opera espressa con gran gusto e veramente singolare » scrive che nella pittura sono raffigurati « insieme con esso maestro tutti di sua famiglia ».

L'asserzione ebbe fortuna e, dopo lo Scannelli, il Lanzi,<sup>3</sup> attribuendo ancora questo quadro a Giovanni Antonio e definendolo « la maggior cosa dell'artista che egli vedesse in queste bande », afferma anch'egli che esso offre i ritratti della famiglia del pittore stesso. Tanto l'uno che l'altro evidentemente non poterono o non seppero leggere il distico scritto dal pittore sopra la propria firma sul lato destro del quadro o, lettolo, non seppero interpretarlo; nè a quei due versi ebbero certamente a porre attenzione il senatore Morelli<sup>4</sup> ed altri che ebbero occasione di ricordare il quadro della Galleria Borghese e che continuarono a vedere in esso l'autoritratto del pittore e le immagini della moglie e dei figliuoli di lui.

Orbene, l'iscrizione che, grazie a un disegnetto del prof. Piancastelli, possiamo qui riprodurre in facsimile, dice a chiare note che l'artista effigiò nel quadro il fratello con tutti di famiglia; e non è possibile supporre che le parole *tota cum gente* abbiano a comprendere anche la persona del pittore stesso e che questa vada ricercata tra quelle rappresentate nel quadro, anzi tutto perchè quelle parole sembra si riferiscano esclusivamente alla famiglia del fratello, in secondo luogo

<sup>1</sup> I. B. SUPINO, *La cappella del Pugliese alle Campora ed il quadro di Filippino*, in *Miscellanea d'arte*, anno I, n. I, pag. 1, Firenze, 1903.

<sup>2</sup> FRANCESCO SCANNELLI da Forlì, *Il microcosmo della pittura*, Cesena, Peril Neri, MDCLVII, pag. 238.

<sup>3</sup> LUIGI LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, 4ª edizione, Firenze, MDCCCXXXIV, tomo III, pag. 79.

<sup>4</sup> LERMOLIEFF nei suoi *Studi storico-critici sulle Gallerie Borghese e Doria-Pamphili* (1ª ediz. ital., Milano, Treves, 1897) scrive: « Sotto il n. 115 vediamo un grande quadro di famiglia nel quale sono presentati i ritratti d'una numerosa famiglia d'artista, quella di Bernardino Licinio stesso. Nel mezzo la madre grassa e bionda... in fondo sta il padre, il pittore del quadro. Bernardino Licinio ci si presenta qui sulla cinquantina » (pag. 247).

<sup>1</sup> B. BERENSON, *Un chef-d'œuvre inédit de Filippino Lippi*, in *Revue archéologique*, 1900, pag. 238 e seg.



perchè non si vede quale potrebbe essere la figura di Bernardino, considerato che il personaggio barbuto a sinistra è il fratello dell'artista, infine per la distinzione che il pittore stesso ha fatto nel secondo verso,

Nel Museo del Prado a Madrid è esposto, sotto il nome di Giovanni Antonio da Pordenone, un ritratto femminile (n. 342) che per una certa rassomiglianza con la donna del quadro della Borghese è stato recente-



Bernardino Licinio: La famiglia del fratello dell'artista - Roma, R. Galleria Borghese  
(Fotografia Anderson)

nel quale mette in contrapposizione sè alle persone raffigurate, dicendo che ad esse ha prolungato la vita col riprodurre la loro immagine, a sè stesso con l'eseguire un'opera d'arte.

È indubbio quindi che il quadro rappresenta non il pittore con i suoi, ma il fratello, la cognata e i ni-

mente attribuito al Licinio e riconosciuto come l'immagine della moglie dell'artista: nel palazzo di Hampton Court un altro quadro<sup>1</sup> (n. 104) — assegnato anch'esso per lungo tempo al Regillo, di cui porta ancora il nome, ma restituito dalla critica a Bernardino — rappresenta una numerosa famiglia come quello della celebre Gal-

**EXPRIMIT HIC FRATREM TOTA CVM GENTE LYCINVS[s]  
ET VITAM HIS FORMA PROROGAT, ARTE SIBI**

**B·LYCINII OPVS**

Iscrizione e firma nel gruppo di B. Licinio, nella R. Galleria Borghese

poti dell'artista; ed a noi è sembrato tanto più opportuno di dover rilevare tale fatto in quanto l'erronea identificazione del quadro della Borghese ha servito di fondamento ad identificazioni non meno erranee di altre pitture del Licinio sparse per le Gallerie europee.

leria romana e anch'esso, sulla scorta delle parole del Morelli relative a quest'ultimo, è accettato oramai — anche nel catalogo, sebbene con una certa esi-

<sup>1</sup> Il quadro reca la data del MDXXIII e fu portato da Mantova in Inghilterra nella prima metà del secolo XVII.

tanza — come il ritratto dell'artista e della sua famiglia.

Noi non conosciamo il quadro di Madrid, ma quanto a quello di Hampton Court ci sembra di ricordare che, pur essendo la composizione la stessa, le sue figure non presentano nei tratti fisiognomici grandi analogie con quelle del gruppo Borghese: quindi per il momento non solo non è possibile affermare, mancandoci anche un principio di prova, che nel quadro di Hampton Court si trovino i ritratti del pittore e de' suoi, ma neanche che esso rappresenti la famiglia del fratello.

Crowe e Cavalcaselle<sup>1</sup> sono stati assai severi nell'apprezzare i gruppi famigliari di Bernardino Licinio, ma il loro giudizio, al quale anche altri critici si sono avvicinati, sembra a noi piuttosto ingiusto se lo poniamo in relazione col quadro della Galleria Borghese, che essi d'altronde giudicano anche inferiore a quello di Hampton Court.

Riconosciamo che poco vivace è l'espressione, che sgarbate in qualche dettaglio sono le forme (si guardi, ad esempio, il braccio sinistro e le mani della donna) e aggiungiamo che un po' piatto è il modellato, ma non sapremmo vedere nel quadro nè quella scorrezione di disegno, nè quella convenzionalità e volgarità di tipi, nè gli altri difetti che i signori Crowe e Cavalcaselle rilevarono.

Non pochi pregi al contrario riscontriamo nella pittura Borghese, nella quale, tra l'altro, ci sembrano degne di attrarre l'attenzione alcune bellissime teste, quali quella del padre e quella, piena di carattere, del giovinetto che trovasi tra il babbo e la mamma, e in cui è notevole soprattutto quell'*aria di famiglia*, per nulla convenzionale, che il pittore ha saputo tanto bene diffondere sui volti con tante sfumature diverse, lasciando a ogni figura la sua individualità e senza ridurle tutte a un denominatore comune. Forse per questa ragione Lermolieff non esitò a definire questo un quadro eccellente, e il Burckhardt<sup>2</sup> a dirlo un buon esemplare dei gruppi famigliari del Licinio.

ETTORE MODIGLIANI.

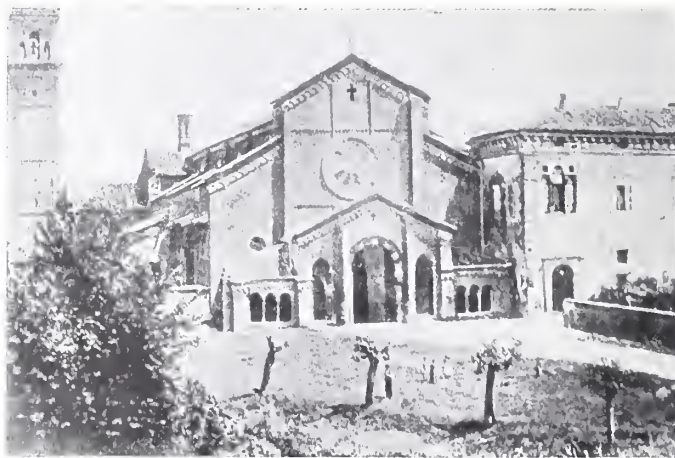
**La badia di Chiaravalle della Colomba e gli affreschi recentemente scoperti.** — Sorge a Chiaravalle della Colomba in Comune di Alseno di Piacenza l'antico e magnifico monastero che l'abate San Bernardo,

nativo di Fontaine nella Borgogna fondò nel 1135. Il luogo ove edificossi il monastero era denominato Caretto; prese di poi il nome di Chiaravalle, a cui fu aggiunto l'epiteto *della Colomba*, per la tradizione tuttora esistente che all'epoca della fondazione di quella badia una colomba con ischeggie di legno disegnasse l'area del tempio.

L'abbazia sorta per principale impulso del vescovo di Piacenza, Arduino, il 1135 e per volere dei maggiori e del popolo e col concorso degli abitanti delle terre vicine fu affidata da San Bernardo ai suoi monaci. I primi abitatori del monastero furono monaci che il santo abate tolse dal monastero suo di Clairvaux in Francia.

Soltanto paludi e boscaglie formavano il luogo scelto dal santo per i suoi monaci; ma questi tanto si adoperarono che ridussero assai fertile il suolo, il quale presenta oggi un aspetto gaio per le sue vaste praterie ed ebertose campagne. Vastissimi possedimenti si ebbe la badia fin dai suoi primordi, specialmente dalla munificenza dei marchesi Oberto Pelavicino e Corrado Cavalcabò, ed ebbe pure grande numero di claustrali. In breve l'abbazia cistercense salì a sì grande stima e gloria da meritare ampi privilegi da parte di re, d'imperatori e di pontefici. Per tale venerazione Ottone Visconte, arcivescovo di Milano, e due vescovi piacentini Giovanni V e Vicedomino Cossadoca vollero fossero deposte nel gran tempio le loro spoglie. L'abbazia ebbe inoltre l'onore di ricevere illustri personaggi, tra quali vanno primi San Domenico ed il principe Eugenio di Savoia; ma le cronache annoverano anche cose nefaste per i monaci, come ad esempio il terribile incendio del monastero e l'orrida strage dei monaci stessi compiuta ai tempi di Federico III, ed altri molti e gravi danni in tempi di guerre e turbolenze sediziose.

I Cistercensi ressero la badia sino al 1444 quando dal papa Eugenio IV venne eretta in commendata e da allora incominciò lentamente a decadere. Da



Abbazia di Chiaravalle della Colomba, presso Piacenza

<sup>1</sup> CROWE e CAVALCASELLE, *Geschichte der italienischen Malerei*, Leipzig, 1876, VI. Band: « Die Zeichnung ist ungenau, Hände, Füße und die feineren Gliedmaßen plump. Der Fleischton hat bei ihm in der Regel einen stumpfrothen Stich und harte glänzige Glätte, der Charakter seiner Figuren ist meist schwer und fleischig, sodass man alle Mängel Pordenone's und Palma's redlich wiederfindet. » (pag. 349).

<sup>2</sup> JACOB BURKHARDT, *Der Cicerone*, 5<sup>e</sup> Auflage, Leipzig, Seemann, 1884, pag. 775.



Chiaravalle dipendevano venti altri monasteri di uomini e donne sparsi nel Piacentino, Parnigiano, Bolognese, Veneto, Cremonese e Modenese. Nel 1769 veniva turbata la pace del chiostro per l'espulsione dei monaci voluta dal Du Tillot ministro di Ferdinando duca di Parma e Piacenza. Ma il duca, nove anni dopo, caduto quel ministro, rievocò il decreto ed i monaci furono riammessi nel monastero. L'abbazia però cessava totalmente per opera di Napoleone I che con decreto del 1810 sopprimeva tutti gli ordini religiosi.

La facciata del tempio è in bella muratura scoperta opera pregievole del sec. XIII; ha un'altezza di oltre 20 metri, ed altrettanto misura in larghezza, ed è unicuspidale; quattro poderosi contrafforti, due ai lati e due nel mezzo, la dividono in tre parti, lasciando la centrale più larga e le altre due più piccole, ma tra loro eguali, corrispondenti alle tre navate interne. Nello scompartimento della facciata è una grande rosa ornamentale in pietra da taglio in corrispondenza alla navata centrale; due minori aperture circolari graziosissime con decorazioni in terra cotta danno luce, una per parte, alle navi minori. È a ridosso della facciata un vestibolo di costruzione posteriore alla stessa, cent'anni circa; sotto si eleva uno splendido mausoleo che racchiude le spoglie del marchese Oberto Pelavicino, insigne benefattore dei cistercensi nella costruzione del cenobio, e quelle del primo abate del monastero, Giovanni. La maggiore nave si compone di quattro grandi arcate suddivise alla lor volta in otto minori dopo le quali si apre la navata trasversale. Da ogni parte il tempio in origine con arcate in muratura scoperta alternata con pietra da taglio ha risentito tutto il gusto dei secoli perdendo la bellezza dello stile primiero. Poche finestre notansi dalla loro costruzione; le altre manomesse ed in parte chiuse da muratura tolgono così la luce che lasciassi desiderare in un tempio così vasto.

Facendo ricerche, come parroco del luogo, per illustrare la splendida abbazia, pensai di ridurre il tempio alle forme originarie e dopo maturato esame feci praticare assaggi ad una parte del monumento che particolarmente interessava la mia attenzione. Il luogo era l'attuale sagrestia che, guastata l'originaria architettura, era stata ridotta da antica e superba aula abbaziale o camera capitolare, ad un lungo ambiente

di forma rettangolare. Ivi, rimossa una parte del muro di fondo, ebbi ad accorgermi che al disotto di quella costruzione moderna ne esisteva altra più antica. La esplorazione fu estesa ad altre parti dello stesso



Affreschi del secolo XIV  
Chiesa della badia di Chiaravalle della Colomba





Affreschi del secolo XIV  
Chiesa della badia di Chiaravalle della Colomba

locale col rimuovere il muro di riempimento e ne uscì un elegante ambiente di forma ottagonale. Le pareti sono decorate di pregevoli pitture, v'hanno colonnine in rilievo sormontate da eleganti capitelli che servivano d'imposta ai costoloni della volta antica a sesto acuto. Questa volta più non esiste, se ne rinvenne solamente la chiave scolpita e riccamente decorata a colori. Una parte peraltro di quelle interessanti decorazioni è sparita per le manomissioni dei secoli posteriori. Ad ogni modo le parti giunte a noi in buono stato indicano che ivi più che altrove si era sfoggiato in ricchezza decorativa.

I primi e più importanti affreschi meglio conservati

venuti in luce sono tre. Il primo di m. 7 d'altezza per 4 di larghezza è nel muro di fondo sotto una finestrina di forma circolare elegantemente decorata; è una composizione rappresentante la Crocifissione, mirabile per le tinte ancora conservate nonostante le fosse a ridosso un muro di cm. 60. La disposizione e l'atteggiamento delle figure hanno qualche analogia con quella dipinta dai fratelli Sanseverino nella chiesa di S. Giovanni di Urbino.

A sinistra della predetta composizione, cioè in altra parete dell'ottagono, entro ad una nicchia, si vede un altro affresco rappresentante un abate mitrato coperto da piviale che sta davanti ad un piccolo altare, ai cui lati sono due chierici che offrono al celebrante il pane ed il calice pel sacrificio. La decorazione di questi tre personaggi è di maniera bizantina, benchè la composizione sia quattrocentista. All'infuori della nicchia fra decorazioni svariate trovansi disposti in bell'armonia profeti ed apostoli.

Il terzo affresco scoperto trovasi su una terza parete dell'ottagono: è benissimo conservato e rappresenta in grandezza al vero un abate mitrato benedicente con la destra e col pastorale nella sinistra; è vestito alla bizantina con ampio paludamento ricco di fregi stampinati.

Ora si accudisce al restauro delle finestre originarie ove erano stati aperti due grandi finestrone a luce rettangolare distruggendo con tale opera le spalle delle finestre primitive eschiantando due lesene d'angolo con grande pericolo del crollo dell'edificio. I restauri si compiono dall'ufficio

regionale dei monumenti dell'Emilia, sotto la direzione dell'intelligente ing. Germano Ottavio. Le spese sono sostenute in parte dal Ministero della pubblica istruzione ed in parte dai privati, costituiti in Comitato « Pro Columbia ». Da quanto è stato brevemente esposto appare di quanta importanza artistica sia la splendida e storica abbazia e l'unito chiostro che suscitano le meraviglie degli appassionati cultori dell'arte, e che meriterebbero di essere maggiormente conosciuti e studiati.

D. GUGLIELMO BERTUZZI.

**La "Madonna del donatore" nel convento di Sant'Onofrio in Roma.** — È nota la questione che



da molti anni si agita intorno a una lunetta dipinta nel convento di Sant'Onofrio in Roma, in cui è rappresentata la Madonna col Bambino e un donatore. La critica moderna era stata unanime nel togliere la lunetta a Leonardo da Vinci, a cui l'attribuiva la tradizione secolare, designandola invece come opera del Boltraffio, ma il Müntz, in un suo libro recente, credette di dover restituire l'antica attribuzione.

Lasciando da parte questa questione, cerchiamo di risolvere un quesito rimasto fin qui insoluto, chi sia cioè il donatore rappresentato nella lunetta per trarne possibilmente qualche indizio cronologico.

Nella chiesa di Sant'Onofrio, annessa al convento, l'abside centrale è decorata da affreschi, che sono una delle prime opere compiute in Roma da Baldassarre Peruzzi. Nello scompartimento centrale, il pittore rappresentò la Vergine in trono, con vari santi, e a destra, inginocchiato, il committente. Ora, confrontando questo committente, anch'esso fino ad oggi rimasto ignoto, con quello della lunetta si nota subito che tra essi corre una gran somiglianza. Ambedue dimostrano la medesima età, hanno la stessa capigliatura bianca, un po' lanosa e disordinata, l'orecchio grosso, l'occhio profondo, il labbro inferiore che avanza quello superiore, il mento con una fossa profonda e l'estremità sporgente, il collo carnoso, le mani grasse e corte. Identica è la foggia delle vesti. Già il Betti<sup>1</sup> notò questa relazione tra i due donatori e ne trasse la naturale conclusione che essi fossero la stessa persona, e questo giudizio è molto importante per noi, poichè dopo il 1835, anno in cui il Betti scriveva, la lunetta ebbe un restauro che ne alterò molto le forme. Anche mons. Stefano Rossi, che scriveva nel 1855, sostenne questa identità dei committenti.<sup>2</sup> Stabilito ciò, restava da ricercare il nome del misterioso personaggio, ed intanto fin da principio era naturale il supporre che questo prelato, che aveva ornato così splendidamente la chiesa, fosse in essa seppellito, e quindi il suo nome era da cercarsi tra le lapidi sepolcrali della chiesa stessa. Sul pavimento, tra la prima e la seconda cappella di sinistra c'è una pietra tombale che porta delineata la figura del defunto, sotto alla quale si legge l'iscrizione che segue:

D. O. M.  
FRANCISCO . CABANYAS . HISPANO . PRO  
TONOT. APOSTOL. ALEXANDRI. VI. PONT.  
OPT. MAX. A. SECRETO. CUBICULO .  
QUI. SACELLUM. HOC. A. FUNDAME  
NTIS. EREXIT. ORNAVIT. DOTEM. DEDIT  
VIX. AN. LXXX. MEN. V.  
FR. CHERUBINUS. FERRARIEN.  
HUIUS. CENOBII. PRIOR. EXECUTOR  
PONEND. CURAVIT. M. D. VI.

Il Betti scrive: « Nel sepolcro del Cabanyas (trasportato modernamente fra le cappelle di San Girolamo e del Beato Pietro da Pisa) si legge che egli abbellì e dotò una delle cappelle della chiesa di San-



Affreschi del secolo XIV  
Chiesa della badia di Chiaravalle della Colomba

<sup>1</sup> *L'Ape italiana delle belle arti*. Giornale, vol. II, pag. 34. Roma 1835.

<sup>2</sup> *Dei dipinti in cui Leonardo da Vinci toccò a preferenza il colmo del bello e insieme del sublime*, in *Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti*, tomo CXLIII. Roma, 1855.



t'Onofrio. Non sarebbe già quella dell'altar maggiore?»

Il Caterbi però, nel suo libro sulla chiesa di Sant'Onofrio,<sup>1</sup> osserva che il Betti «non avvertì che la

cappelle furono invece aggiunte tutte molto più tardi, come si rileva dai materiali di cui son costruite, dalla loro decorazione, dalla data delle iscrizioni che in esse si trovano. Il nome di *sacellum* si riferisce dunque a



Boltraffio (?), La Madonna del donatore - Roma, Convento di Sant'Onofrio

cappella dal detto prelato restaurata non poteva esser mai la maggiore ove dipinse il Peruzzi, ma quella di San Girolamo o del Beato Pietro da Pisa, tra le quali esso è sepolto. Difatti nella iscrizione vien detto *sacellum hoc*, il che addimosta chiaramente che la cappella restaurata doveva esser la più prossima al suo sepolcro». Ma tanto il Betti che il Caterbi caddero in errore, perchè dettero alla parola *sacellum* il significato ristretto di cappella, mentre qui sta ad indicare tutto il tempio; e che sia così lo dimostrano molti argomenti.

Anzitutto si osservi che nessun indizio sta a farci dubitare che la lapide sepolcrale del Cabañas non fosse in origine nel luogo dove oggi si trova, come vorrebbe il Betti, ma invece il misero stato in cui è ridotta mostra che fu sempre, come ora, nel pavimento della chiesa, esposta al calpestio dei fedeli e non in una cappella dove sarebbe stata più al riparo. Inoltre essa è precisamente alla stessa distanza così dalla prima cappella come dalla seconda, di guisa che l'*hoc* rimane ad ogni modo ambiguo. Le

tutto il tempio e non sembrerà strano quando si pensi che questo era allora piccolissimo.

Nei registi che ho potuto osservare nell'Archivio Vaticano, in una concessione fatta dal pontefice Niccolò V di un terreno alla chiesa, è detto: *pro usu oratorii sive capelle Sancti Onufrii*; e in un'altra del 1461, Pio II concede indulgenze ai visitatori: *capelle sive oratorii Sancti Onufrii*. Si sa che la fabbrica fu cominciata nel 1439 per cura di Niccolò Forcense, compagno del beato Pietro da Pisa, e fu finita nel 1446. «Il qual lasso di tempo, scrive il Caterbi, par certo assai soverchio quando si consideri che l'oratorio, come il romitaggio attiguo erano angustissimi e ben diversi da ciò che furono in appresso. Non varcavano però molti anni che il piccolo oratorio prendeva le proporzioni di una chiesa la cui dimensione di poco era inferiore all'attuale, e l'attiguo romitorio diveniva un convento». Fu il Cabañas a fare tale riedificazione in epoca anteriore al 1506, cioè non molti anni dopo il 1446, e appunto perchè l'ampliamento fu fatto tanto alla chiesa che al convento, egli fu rappresentato due volte, e nella chiesa e nel convento.

Altri argomenti si aggiungono a sostegno di questa affermazione.

<sup>1</sup> CATERBI GIUSEPPE, *La chiesa di Sant'Onofrio e le sue tradizioni storiche, religiose, artistiche e letterarie*. Roma, 1858.



Era naturale che una chiesa eretta a spese di un prelado spagnuolo divenisse cara ai suoi connazionali, e noi troviamo infatti che nei primi anni del Cinquecento, molti spagnuoli di alta condizione vennero sep-

questa ipotesi, che il Rossi espose solo per attribuire la lunetta al 1513 o 1514, epoca della seconda venuta di Leonardo in Roma. Francesco Cabañas è invece il donatore, e in verità, anche prima di giungere a



La Madonna del donatore. (Da un'incisione del 1835) - Roma, Convento di Sant'Onofrio

pelliti in Sant'Onofrio: vi è un Ludovicus de Horozoro, Cordubensis; Pietro Pintor di Valenza, medico di Alessandro VI (1503); Maria Bena Cordubensis (1505). Di più, sappiamo che papa Alessandro VI concesse indulgenza a chi visitasse la chiesa nel giorno del santo titolare, e quando si ricordi che il Cabañas era famigliare del pontefice si potrà assai verosimilmente supporre che egli stesso abbia sollecitato dal papa, per la chiesa ricostruita a sue spese, quel beneficio speciale. Molto utile ci sarebbe stata, se giunta a noi in buona condizione, la figura del Cabañas che è incisa sulla lapide sepolcrale. Ma se i pochi tratti fisionomici ancora visibili non bastano a farci riconoscere con sicurezza i due committenti, pure qualche somiglianza c'è: ritroviamo gli stessi occhi profondi, il collo carnoso, i capelli lunghi e un po' disordinati. È bene poi osservare che per nessuno degli altri personaggi, che molti hanno voluto riconoscere nei due committenti, si possono portare ragioni degne di considerazione. Non può essere, come il Rossi suppone, un membro della famiglia de Cupis, la quale contribuì alla spesa per la erezione della chiesa, perchè quella contribuzione i de Cupis la dettero all'epoca della prima edificazione, cioè negli anni 1439-1446. Non è quel Baldassarre Turini, amico di Leonardo, per il quale, come narra il Vasari, il maestro dipinse due tavole che ai suoi tempi erano in casa Turini a Pescia, perchè nessun argomento si può addurre in sostegno di

tale conclusione, avevo sempre notato nei lineamenti di lui, nella lunetta, una certa durezza che si adatta al



B. Peruzzi, Affresco dell'abside. Il donatore  
Roma, Chiesa di Sant'Onofrio

tipo spagnuolo più che all'italiano. Intorno al Cabañas ho potuto raccogliere queste notizie: era nato a Saragozza verso il 1426, e sembra venisse a Roma insieme col Borgia. Nel 1495 (27 gennaio) papa Alessandro VI



Lastra sepolcrale di Francesco Cabañas  
Roma: Chiesa di Sant'Onofrio

lo nominò decano della chiesa di Santa Maria de Tudela presso Tarragona, ma il Capitolo di quella chiesa, senza curarsi della nomina pontificia, elesse decano don Giovanni Pardellano, baccelliere e consi-

gliere dei re di Navarra. A Roma non si sopportò questo abuso, e dichiarato intruso il Pardellano, si minacciò la scomunica agli oppositori del Cabañas, i cui diritti furono così riconosciuti. Ma come egli stava a Roma e a lato del papa, non andò a prender possesso personalmente del decanato.

Il 6 febbraio 1506 scrisse al Capitolo della chiesa di Santa Maria de Tudela una lettera, che ancora ivi si conserva, manifestando di non poter risiedere in quella città. Morì il 21 settembre del 1506.<sup>1</sup>

Il Cabañas era cubiculario e protonotario apostolico, e nella lunetta di Sant'Onofrio è appunto rappresentato nel costume paonazzo di protonotario; quindi la esecuzione del dipinto è da porsi tra l'anno della nomina a protonotario e il 1506, anno della morte. Nell'Archivio Vaticano ho trovato il decreto in cui Alessandro VI conferma l'elezione del Cabañas a decano dei cubicularii; questo documento, di cui qui riporto alcune parti, ci permetterà di fissare un termine approssimativo.

*Regest. Vatic. 878, pag. 82: « Alexander, etc. Dilecto filio magistro Francisco Cabanyas decano ecclesie Beate Marie de Tudela Tirasonensis diocesis, nolario salutem, etc. Exhibita si quidem nobis nuper pro parte tua petitio continebat quod nuper decanatu collegi dilectorum filiorum cubiculariorum nostrorum quem bone memorie Sinolfus eps Clusinus dum viveret obtinebat... vacante, cubicularii prefati tunc te etiam cubicularium nostrum in eorum decanum concorditer elegerunt... Nos igitur te qui etiam continuus commensalis noster existis... gratioso favore prosequi volentes, electionem predictam auctoritate apostolica... approbamus et confirmamus, etc. Contradictores, etc. Datum Rome Apud. S. Petrum, anno MDII, pridie nonas Februar. Anno XI. Gratis de mandato sanctissimi nostri pape ».*

Da questo documento si rileva che il Cabañas nel febbraio 1502 non era ancora protonotario, chè nella intestazione è chiamato soltanto notario. L'elezione a protonotario è dunque posteriore a quella data, e perciò la lunetta è da porsi tra il 1502 e il 1506. Cade così definitivamente l'idea che essa appartenga al 1513, anno della venuta di Leonardo in Roma, come vorrebbero alcuni che, contro l'opinione quasi unanime, si ostinano ancora ad attribuire l'opera al maestro. Certo è che il giudizio è oggi reso più difficile, date le cattive condizioni in cui il dipinto si trova. Abbiamo notizia di due restauri: un primo lo subì quando da un altro luogo del convento fu trasportato nel corridoio dove oggi si trova; un secondo lo ebbe nella prima metà del secolo scorso. Infatti

<sup>1</sup> Vedi *Espana Sagrada*, tomo L, pag. 326. *Las santas iglesias de Tarazona y Tudela*, por V. DE LA FUENTE, Madrid, impr. Rodríguez. 1866. Ivi si pone la data della morte al 1507, ma l'iscrizione dice chiaro MDVI.



il Betti<sup>1</sup> pubblica un disegno della lunetta, che qui riproduciamo, il quale differisce notevolmente dallo stato attuale di essa.

Il donatore è assai diverso nei tratti del volto e si avvicina molto più che oggi a quello del Peruzzi; un leggero cambiamento c'è nella mano destra il cui pollice sta sul pollice della sinistra, e non dietro come ora. Un particolare importante, tolto via nell'ultimo restauro, ci è dato ricostruire per mezzo della incisione del Betti. La Madonna attualmente tiene la mano sinistra un po' sollevata stringendo il pollice contro l'indice, « con un gesto altrettanto libero che grazioso », scrive il Müntz, « e pronta a sorreggere il Bambino nel caso in cui stesse per cadere ». Invece la mano era levata per sorreggere un giglio, ora scomparso, di cui il Bambino sorreggeva la parte superiore del gambo e la madre l'inferiore. Così si spiega perchè la Madonna tenga l'indice contro il pollice, gesto che senza il particolare del fiore, non sembrava nè libero nè grazioso come parve al Müntz, ma piuttosto strano. Anche nella mano destra c'è qualche variazione. Il Müntz scrive che è « posata leggermente contro le vesti nelle quali un sol dito è affondato », mentre essa tirava un lembo del drappo bianco su cui era seduto il bambino. Il dito pollice era più corto e spariva quasi tutto dietro il drappo, mentre ora è troppo lungo e in posizione non naturale.

Questi fatti, oltre all'importanza che hanno, perchè ci permettono di ricostruire interamente il dipinto, ci persuadono anche di più della identità del donatore della lunetta con quello del Peruzzi essendo più visibile la loro somiglianza prima del restauro.

Non sarà inutile ricordare che anche i dipinti del Peruzzi ebbero un restauro che molto li alterò, fatto eseguire nel 1621 da Alberto Magno, e disgraziatamente la figura del donatore ebbe molto a soffrirne; anzi par quasi che la mano del cosiddetto restauratore si sia fermata con particolar compiacenza a mutare i tratti fisionomici del malcapitato protonotario.

Per essere il Cabañas morto nel 1506, si viene anche a spostare di qualche anno la data delle pitture del Peruzzi, che comunemente si credevano eseguite dopo il 1510: e così si conferma con sicurezza l'opinione espressa dal Venturi che disse gli affreschi di Sant'Onofrio anteriori a quell'anno, a giudicarne dal mutamento della maniera del Peruzzi nei lavori della Farnesina, dello sviluppo che quivi dimostra e dell'adattamento dell'arte sua alle forme dell'antichità classica; e le pitture della villa del Chigi erano già compiute nel 1512 perchè in quest'anno le troviamo ricordate da Blosio Palladio.<sup>2</sup> Certo che la lunetta tiene analogie col dipinto del Peruzzi nell'abside della chiesa, perchè, oltre al donatore atteggiato in modo tutto simile, anche il Bambino ricorda quello della lunetta, nella piegatura

del corpo, nel movimento del braccio destro e della gamba destra. La mano sinistra è poggiata sul braccio della Madonna, in posizione identica a quella che si



B. Peruzzi: Affresco dell'abside. (Particolare)  
Roma, Chiesa di Sant'Onofrio

vede nel noto disegno della collezione Bonnat,<sup>1</sup> in cui è rappresentato il Bambino della lunetta di Sant'Onofrio, con qualche variante.

ANTONIO MUÑOZ.

<sup>1</sup> *Ape italiana*, ecc., tav. XXII, qui riprodotta.

<sup>2</sup> ADOLFO VENTURI. *La galleria Crespi in Milano*. Milano 1900.

<sup>1</sup> Una bella riproduzione di questo disegno si trova nell'op. cit. del Venturi, pag. 241.

**Ancora sul ritratto di Pio II.** — Nel mio studio sul *Ritratto di Pio II*, pubblicato in questo periodico (vol. VI, pag. 192), incorsero alcune omissioni, che mi affrettò a riparare, senz'aver per ciò a modificare in alcun modo le conclusioni alle quali credetti di giungere.

Ricorderò da prima che l'immagine di Enea Silvio fu rappresentata, posteriormente alla sua morte, anche in una tavoletta di gabella della repubblica di Siena, ove, nello stile di Guidoccio Cozzarelli, è dipinta Santa Caterina in atto di ricevere le stimmate.<sup>1</sup> L'artista al quale si deve questo quadretto, nel glorificare la Benincasa, non dimenticò Pio II, che dalla cattedra di San Pietro si era fatto solennemente assertore dei meriti di lei, e lo ritrasse, vestito degli abiti papali, in atto di render testimonianza alla cristianità — mediante le parole: *stimata passa fuit*, scritte sulla cartella che reca in mano — del miracolo compiuto in persona della sua

<sup>1</sup> R. Archivio di Stato in Siena, gabella, amministrazione del 1499. Cfr. LISINI, *Le tavolette dipinte di Biccherna e di Gabella del regio Archivio di Stato in Siena*. Siena, 1901, tav. LII; HEYWOOD, *A pictorial Chronicle of Siena*, Siena, 1902, pag. 70-71. Colgo l'occasione per notare che l'Heywood, sebbene con molta riserva, attribuisce a Lorenzo di Pietro, detto il Vecchietta, la tavoletta di Biccherna del 1460, rappresentante l'incoronazione di Pio II (ibid.; cfr. LISINI, op. cit., tav. XXXVII) comunemente ritenuta opera di Giovanni di Paolo. Su Guidoccio Cozzarelli vedi MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*. Siena, 1854-56, II, pp. 378, II, 382, 386; BORGHESI e BANCHI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*. Siena, 1898, pag. 159, II, 331.

concittadina. Questa immagine di Pio II è sufficientemente prossima al soggetto espresso, perchè fu dipinta meno di mezzo secolo dopo la sua morte; ma nulla di comune ha con la medaglia del Guazzalotti — che sola è da giudicare ritratto, come ho tentato di porre in evidenza — o con alcuna delle altre rappresentazioni a me note.

Sono assai più tarde, poco importanti artisticamente e meno ancora iconograficamente, meritevoli tuttavia di un ricordo, anche in grazia dell'edificio insigne che decorano — il Palazzo comunale di Siena — le pitture colorite da Astolfo Petrazzi e da Cristoforo Casolani fioriti tra il cadere del secolo XVI ed il sorgere del XVII. Così pure è affatto insignificante il ritratto di Pio II che adorna, insieme con quelli degli altri papi e dei cardinali senesi, la sala *dei pilastri* nel medesimo palazzo.<sup>1</sup> È deplorabile che l'esecuzione non rispondesse alla bontà del concetto che ispira queste composizioni; onorare pubblicamente in Enea Silvio Piccolomini il figlio illustre ed il benefattore della Repubblica.

PAOLO PICCOLOMINI.

<sup>1</sup> Il Petrazzi dipinse nella seconda sala al pianterreno (già di Biccherna) l'incoronazione di Pio II e la concessione di Radicofani fatta da lui alla repubblica di Siena; il Casolani nella terza sala (dei matrimoni) rappresentò Pio II che a Piancastagnaio riceve in dono frutta dagli abitanti della terra (DONATI, *Guida del palazzo comunale della città di Siena*. Siena, 1890, pag. 16-18).

## NOTIZIE VARIE.

### NOTIZIE DI GERMANIA.

Chi s'accinge a riferire sul movimento dell'arte italiana in Germania dovrebbe domandarsi quale sia ora l'importanza di essa per noi altri tedeschi. Nessun dubbio che i tempi sono cambiati. Ogni giorno io passo nella nostra Galleria davanti a un piccolo quadro del compianto maestro Federigo Overbeck: faceva le delizie dei nostri nonni, i quali s'estasiavano di tanta beltà e tanta armonia. Però essi nella loro ammirazione dimenticavano che il pittore aveva cessato d'essere tedesco. Aveva conservato il suo nome e la sua lingua, ma pel resto era divenuto italiano, il fedele seguace del Raffaello dell'epoca fiorentina. E come lui tutto il fiore della gioventù artistica di Germania s'ispirava a Roma, restava in Italia, oppure tornava a casa, carico delle dolcezze dell'arte meri-

dionale. Da quel tempo son passati una decina di lustri ed adesso assistiamo a uno spettacolo quasi contrario a quello. I nuovi Dei adorati dai nostri artisti si chiamano Rembrandt, Velasquez invece dei vecchi Raffaello e Perugino e quando gettiamo un'occhiata sull'evoluzione della pittura italiana, si crederebbe a un'invasione spirituale d'oltr'alpe. Qui un poco d'olandese, là un poco di francese, di scozzese, di non so che di settentrionale.

E come è sempre accaduto la scienza ha seguito l'arte. A chi sono dedicate le pubblicazioni più costose? A Dürer, a Rembrandt. La grande eccezione che è stata fatta col lavoro monumentale dello Steinhilber, intorno alla Cappella Sistina, pubblicato sotto gli auspicii dell'impero, ha provocato una quantità di proteste più o meno aperte. Si mormoravano cose tutt'altro che rispettose all'indirizzo del Cancelliere che



aveva proposto la sovvenzione, alla Dieta dell'impero che l'aveva accettata, all'autore Steinmann, ed al po-

**Acquisti del Museo di Berlino.** — Fra gli acquisti dei Musei sarebbero da rilevarsi solamente quelli



Giovan Battista Salvi, detto il Sassoferatto: La Vergine  
Brema, Collezione Lürman

vero Michelangelo, causa innocente di tutto l'imbroglione.

Stando così le cose non si può aspettare che una rassegna del movimento dell'arte italiana in Germania durante quest'anno, sia molto estesa.

fatti dalle gallerie di Berlino: una *Risurrezione* di Cristo, lavoro importante dell'età giovanile di Giovanni Bellini, e due busti del quattrocento, doni del principe Federico Carlo di Assia e della sua consorte. Il quadro del Giambellino è di piccole dimensioni. Or-

nava una volta l'altare della cappella della risurrezione a San Michele di Murano. Dopo appartenne al conte Roncalli di Bergamo, nella quale collezione fu esaminato dal Cavalcaselle, che lo dava al Previtali e dal Venturi che l'attribuì a Bartolomeo Veneto.<sup>1</sup> Dei busti, l'uno di marmo rappresenta un genovese dei più illustri del suo tempo, Acellino di Meliaduse Salvago, un vecchio sbarbato con la bocca aperta. L'opera veramente splendida è lavoro del Tamagnini eseguito nell'anno 1500. L'altro busto, di bronzo, è il ritratto di un giovinetto fiorentino di nobile famiglia, eseguito da Antonio Rossellino. Tutti e due sono destinati al nuovo museo, adesso in costruzione, che sorgerà dietro la Galleria nazionale alla punta di quella piccola penisola chiamata « Museumsinsel ». Il nuovo museo sarà dedicato alla memoria dell'imperatore Federico, porterà il suo nome e conterrà le sculture e forse anche parte delle pitture del rinascimento. Io non so se le disposizioni relative alla sua organizzazione sono adesso definitivamente fissate: qualche tempo fa si parlava di creare nelle sue sale un ambiente storico, decorato ed ammobiliato in modo da corrispondere al contenuto artistico del museo. È una bella idea, ma le difficoltà per attuarla saranno grandi.

**Il Museo di Stoccarda.** — Colgo qui l'occasione per accennare al riordinamento del museo di Stoccarda, del quale si è reso benemerito il prof. Conrad Lange. I quadri italiani radunati in tre sale ben illuminate, provengono per la maggior parte da una collezione privata di Venezia (Barbini-Breganze). Gli studiosi d'arte vi troveranno una serie d'interessanti pitture della scuola veneziana, soprattutto il rinomato altare di San Tommaso del Carpaccio.

**La collezione Lürman di Brema.** — Le riproduzioni aggiunte a questo articolo mostrano due quadri di una collezione privata di Brema quasi sconosciuta, che sta adesso sciogliendosi. La piccola galleria, divisa in questi giorni fra gli eredi della casa, fu formata nel principio del secolo passato dal signor G. Th. Lürman, che si è mostrato un conoscitore di gusto affinato. La maggior parte dei suoi quadri apparteneva alla scuola olandese del settecento. Fra le poche pitture italiane erano notevoli un Belotto (veduta del Pantheon), un Salvator Rosa (San Rocco) una *Venere con Amore* dell'Albani e i quadri qui riprodotti.

Il Sassoferrato, assai simile a quello della Galleria Doria a Roma, fu ristaurato forse venti anni fa, ma si trova in buono stato senza ritocchi notevoli. Misura centim. 72 X 59. Vi abbiamo il tipo conosciuto della Madonna adorante, l'espressione soave della figura, le pieghe un poco pesanti, l'accordo sonoro dei tre colori,

l'azzurro del manto, il rosso della veste ed il bianco del velo. Il Giampietrino, che portava, come al solito, in Germania il nome del Salaino, misura centim. 39 X 49, ed è un'opera tra le più caratteristiche del maestro. Il disegno delle mani e della figura, il modo di trattare i capelli ed il colorito un poco rossiccio sono particolari a tutto il gruppo di mezze figure, di cui l'esempio più conosciuto appartiene a Brera.

**Pubblicazioni d'arte.** — Dalla letteratura d'arte debbo citare innanzi tutto il *Michelangelo* di Henry Thode. È difficile di giudicare un lavoro prima che sia terminato e il volume pubblicato dal Thode, è il primo di tre. Il suo argomento è « il Genio e il mondo ». Gli altri due volumi tratteranno le relazioni di Michelangelo e delle sue idee con la cultura del rinascimento e le opere. Quello che è pubblicato è una raccolta di articoli sopra il carattere dell'uomo, non dell'artista.

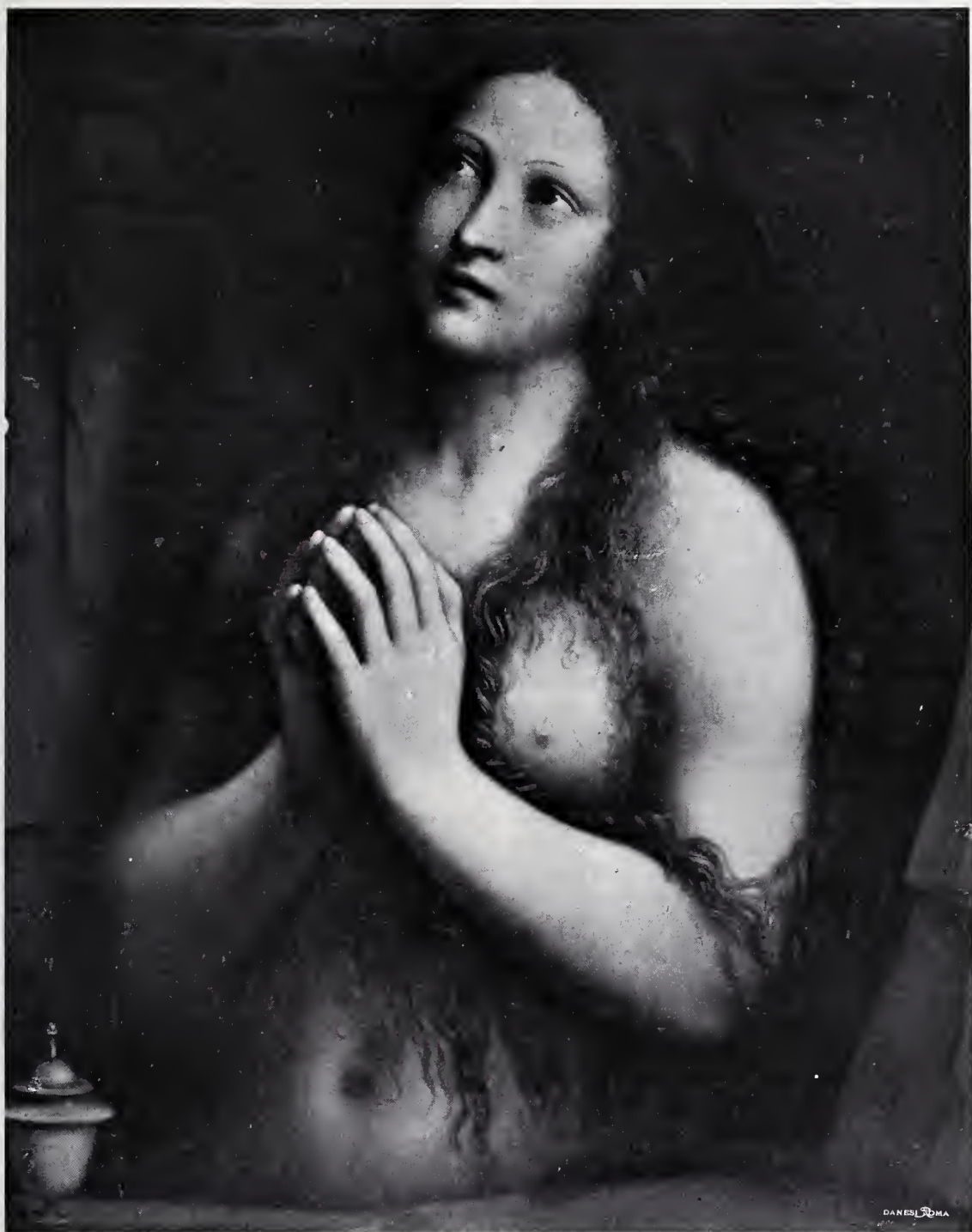
Lo stile vivace e spiritoso, i pensieri nobili e l'entusiasmo pel suo eroe, sono le qualità note del Thode le quali l'hanno posto nella prima fila degli scrittori d'arte e distinguono anche quest'ultimo suo lavoro. Ma io sono portato a credere che l'entusiasmo potrebbe divenire pericoloso al giudizio. Non trovo per esempio che il lato tragico nella figura di Michelangelo, la sua profonda malinconia, siano bene interpretati e così poco l'amicizia esaltata che il maestro dedicava a qualche giovane più insigne per la sua beltà che per l'ingegno. Forse l'una sarebbe da spiegare coll'altra senza che l'immagine chiara del Michelangelo avesse a soffrirne.

Nessun contrasto più grande che fra il Thode e Federigo Knapp, che ha pubblicato un libro sopra Fra Bartolommeo! Qui non si tratta di « letteratura » di qualunque pretenzione come tale, non si tratta di pensieri elevati ed ipotesi attaccabili, ma invece di investigazioni diligenti e pazienti, di un lavoro critico che si contenta di esaminare i monumenti e d'aggrupparli in buon ordine storico. Un catalogo delle pitture con indicazione degli studi rispettivi ed un altro dei disegni terminano il volume in modo utilissimo agli studiosi d'arte. Le riproduzioni sono abbondanti e ottime. Ma — si perdoni la questione poco rispettosa per la scienza — perchè adesso Fra Bartolommeo in Germania? Proprio in questi tempi il nostro gusto si è allontanato quanto mai dal nobile maestro. Sessanta anni fa sarebbe stato l'eroe degno di una biografia voluminosa, ma adesso c'è da temere che il lavoro meritevole del Knapp non incontri l'interesse desiderato dall'autore e meritato dall'artista.

Il direttore dell'istituto storico tedesco di Firenze, Heinrich Brockhaus, ha pubblicato quattro studi diligentissimi sull'arte fiorentina in un volume intitolato: *Forschungen über Florentiner Kunstwerke* (Lipsia, Brockhaus, 1902). Le porte del Paradiso del Ghiberti

<sup>1</sup> Vedi recentemente *L'Arte*, 903, pag. 105.





Giovanni Pedrini, detto Giampietrino: La Maddalena  
Brema, Collezione Lürman

formano il soggetto del primo lavoro, il secondo si occupa della cappella dei Medici e della pala di altare di quella. L'A. la ritrova nell'*Adorazione del Bambino* di Filippo Lippi, adesso nella galleria di Berlino; dimostra come l'artista si fosse ispirato da una preghiera di San Bernardo di Clairvaux. Nel terzo studio esamina l'affresco della Trinità, di Andrea del Castagno, scoperto a S. Annunziata. L'ultimo scritto è dedicato all'affresco del Ghirlandaio in Ognissanti, e all'interpretazione dei ritratti d'insigni fiorentini.

Un'altra collezione di studi diversi molto interessanti è quella dedicata a Franz Wickhoff dai suoi amici e scolari: *Forschungen zur Kunstgeschichte* (Franz Wickhoff gewidmet, Wien, 1903). I seguenti s'occupano d'arte italiana. G. Gronau esamina un gruppo di ritratti femminili di Tiziano, interpretati dall'A. come appartenenti alla corte del Soldano. Un quadro della collezione Holford di Londra sarebbe l'immagine ideale di Rossa, moglie di Solimano II. Una ripetizione esiste nella Galleria di Vienna e la stessa figura apparisce nella conosciuta donna con un vaso, nella Galleria di Dresda ed in un ritratto presso il conte Yarborough. Un altro ritratto ideale supposto d'essere quello di Camelia, figliuola di Solimano, si conserva in due varianti della scuola Tizianesca a Vienna ed a Firenze, ed inoltre in una bellissima imitazione del Tintoretto a Bergamo. W. Kallab dimostra, in un altro contributo allo stesso volume, come il giudizio finale di Michelangelo sia ispirato dalla *Divina Commedia*; Hermann Egger ci dà qualche nuovo materiale per servire alla storia della fabbrica primitiva di San Giovanni in Laterano. Dalle sue ricerche, illustrate da disegni architettonici della biblioteca imperiale di Vienna risulta che il Borromini avrebbe operato in modo non tanto inconsiderato quanto si crede generalmente. C. List pubblica la riproduzione di un busto del generale Ottavio Piccolomini, opera considerevole di cui l'autore fino adesso sconosciuto fu lo scultore Francesco Mangiotti.

libro di Joseph Durm sopra l'Architettura del rinascimento in Italia potrebbe servirci di nuovo esempio per provare come l'artista non sia sempre la persona la più adatta ed autorevole per parlare della sua arte. (JOS. DURM, *Die Baukunst der Renaissance in Italien. Handbuch der Architektur*, 2. Theil, 5. Bd., Stuttgart, 1903, in-8). Il volume fa parte del gigantesco manuale dell'architettura che comprende fino adesso una cinquantina di tomi.

Sicuro, l'A. tratta qualche parte del suo programma relativa a questioni tecniche, come l'architetto solo potrebbe farlo. Ha inoltre il vantaggio d'appoggiarsi a gran numero di propri disegni; però il suo libro servirà appena alle informazioni dettagliate domandate dal professionista, e non contenterà gli studiosi d'arte che attendono dall'artista pensieri nuovi e un giudizio fine. Nel modo d'aggruppare la sua materia ed

anche nella critica generale l'A. segue l'esempio di Jacob Burckhardt. Ma si farebbe gran torto a questo scrittore indimenticabile credendo che la sua storia del rinascimento italiano sia adesso diminuita di pregio. È piuttosto in arretrato e poco giusto il Durm nella sua critica delle ultime fasi del rinascimento e nella polemica occasionale contro l'architettura moderna.

E finalmente Raffaello! È la migliore prova del cambiamento di gusto che in un tempo di tanta fertilità letteraria, nel corso d'un anno un solo libro sia dedicato all'immortale maestro dalla scienza germanica. Ma siamo lieti di riconoscere il libro del Gronau come ricco d'osservazioni giuste e ottimamente scritto. L'autore esamina il periodo decisivo per l'evoluzione di Raffaello, quegli anni che passava a Firenze, e dimostra con molti e nuovi argomenti gl'influssi che l'artista aveva subito alternamente da Donatello, Pollaiuolo, Leonardo, Michelangelo e Signorelli. (G. Gronau, *Aus Raphaels Florentiner Tagen*, Berlin, 1902).

La *Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen* ha dedicato il suo penultimo fascicolo (quello del 1902) tutt'intero all'arte italiana. Le fototipie eccellenti riproducono per la maggior parte affreschi di vari maestri dei contorni di Firenze, quelli di Agostino Veneziano a Nuovoli, quegli altri del Castagno, del Baldovinetti e del Pollaiuolo a San Miniato, l'affresco del *Battesimo di Cristo* di Domenico Ghirlandaio nella chiesa di Sant'Andrea a Brozzi, San Donnino. Una tavola mostra il paese dell'*Annunciazione della Vergine* di Leonardo agli Uffizi. Un tondo con una Madonna assisa ed un San Giovannino ai suoi piedi della Pinacoteca dell'accademia di Vienna è presentato, in modo dubitativo, come opera giovanile di Michelangelo; ma io temo che non incontrerà molte approvazioni. L'ultima riproduzione di un'*Adorazione del Bambino* nell'oratorio di San Lorenzo a Palermo non è riuscita abbastanza bene per giudicarne. Il quadro è attribuito a M. A. da Caravaggio.

Un movimento molto significativo per la nostra età è quello che tende a popolarizzare l'arte ed il gusto artistico, ossia, come diciamo in Germania, a educare il popolo in modo artistico. Ne abbisogna, è vero. Ma non è qui il luogo di esaminare tutti i mezzi adoperati a tale scopo. Basterà di accennare alla letteratura per quanto concerne l'arte italiana. Abbiamo quattro collezioni di monografie d'arte popolari. La più antica e la più numerosa è quella diretta dal Knackfuss, uno degli artisti preferiti dall'imperatore, che non si sa se va apprezzato piuttosto come pittore, ovvero come scrittore. Il più grande merito dei suoi libri consiste nell'abbondanza delle illustrazioni. Però ha trovato collaboratori pregevoli. Uno di questi, A. G. Meyer, conoscitore della scultura lombarda, ha pubblicato quest'anno un libro sopra Donatello. (Knackfuss, *Künstlermonographien*, N. 65). Il successo enorme delle monografie del Knackfuss ha incoraggiato altri editori a



simili imprese. Il conosciuto libraio d'arte Seemann di Lipsia pubblica una serie di monografie sui luoghi più importanti per la storia dell'arte, seguendo nel formato e nella quantità delle illustrazioni l'esempio del Knackfuss. Nell'anno passato ha fatto stampare un fascicolo di Adolfo Philippi sopra *Firenze* ed un altro di Ludwig Weber sopra Bologna (Seeman, *Berühmte Kunststätten*, 20 e 17) tutti e due guide pregevoli per i viaggiatori. Mentre che gli autori di queste due serie trattano i loro soggetti — un artista, o una città — in modo complessivo e sommario, una terza pubblicazione, intitolata *Moderner Cicerone* (Stoccarda, Berlino, Lipsia, 1900), entra un poco più nel dettaglio della topografia, abbandonando la cronologia ed accompagnando lo studioso dalla chiesa al palazzo e nelle gallerie da una sala all'altra. I tre volumi usciti fino adesso sono scritti dai signori P. Schubring ed O. Harnack, i quali vi trattano Firenze e Roma nell'epoca del Rinascimento. L'essenziale è detto da tutti e due con erudizione e vivacità.

Diverso è lo scopo del Muther nella sua serie di monografie intitolata *Die Kunst*. I meriti dell'A. come letterato sono apprezzati in modo molto differente, ma sulle sue qualità come giornalista tutti sono d'accordo. I piccoli *essays* del Muther sopra il rinascimento dell'arte antica e sopra Leonardo sono nuovi esempi di brio col quale l'A. sa trattare i suoi soggetti. La critica è qualche volta debole, le asserzioni sono problematiche, ma lo stile è sempre tale da cattivare il lettore fino all'ultima linea. Anche l'opuscolo del Schaeffer dedicato a Botticelli è molto ben scritto, ma nel libretto di A. Zacher sopra Venezia la leggerezza dell'espressione si converte in volgarità. Si vede come l'esempio seducente d'uno scrittore splendido sia talvolta pericoloso per i suoi scolari meno colti.

**Le esposizioni e le vendite.** — In Germania le esposizioni d'arte antica di proprietà privata e le vendite contengono ben poco d'italiano. Si tratta generalmente di quadri e disegni nerlandesi e tedeschi. Tra le eccezioni era la celebre collezione del signore von Beckerath che è stato l'ultimo grande acquisto del gabinetto di stampe berlinese. Nei mesi di novembre e dicembre dell'anno passato una esposizione mostrò al pubblico una scelta di disegni di quella ricchissima collezione nella quale si contano più di 1200 fogli di maestri italiani.

Una piccola esposizione d'arte antica che aveva luogo nello stesso tempo a Halle non conteneva opere italiane degne d'essere ricordate e dell'esposizione aperta attualmente ad Aquisgrana per celebrare il ventesimo quinto anniversario della fondazione di quel « Museumsverein », bisognerebbe soltanto menzionare un *San Girolamo* del Ribera (proprietà Ludwig Pelzer d'Aquisgrana) e una tela di Jacopo Bassano rappre-

sentante il ritorno del figliuol prodigo (proprietà Leo Vossen d'Aquisgrana).

Delle vendite basterà qui ricordarsi di quella della collezione Grossmann (30 ottobre 1902, Heilbing, Monaco) e dell'altra di Gutekunst di Stoccarda (25-26 maggio 1903). Fra le pitture italiane del Grossmann, per la maggior parte insignificanti, c'era una Madonna di Fra Bartolommeo, venduta per 1000 marchi, un'altra del Previtali, che otteneva il prezzo di 700 marchi, e una terza di Perino del Vaga che trovò un amatore per 825 marchi. Molto più importante fu l'altra vendita di una ricca collezione di disegni di maestri antichi e moderni. Fra i primi figuravano l'Aspertini, il Bandinelli, Baroccio, Maratta, Tiepolo, Tintoretto con bei lavori. Una splendida testa di giovane, eseguita a penna con inchiostro nero e bianco su fondo rosso, salì fino a 2350 marchi; un altro bellissimo ritratto di giovane ascritto a Leonardo, e forse dovuto a Cesare da Sesto, fu venduto per 780.

**Il monumento a Goethe in Roma.** — Prima di finire io prego ancora i lettori romani di ricevere la espressione delle mie sincere condoglianze per il dono col quale la Germania minaccia l'eterna città. Alludo al monumento a Goethe scolpito dal prof. Eberlein. Questa volgarità inzuccherata non ha nemmeno il merito della rassomiglianza a quanto si può giudicare dalla riproduzione. Il Goethe di Roma non era tanto giovine ed aveva una testa più grande e probabilmente anche più interessante di questo Adone!

Brema, settembre 1903.

GUSTAV PAULI

Direttore della *Kunsthalle*.

## NOTIZIE DELL'EMILIA.

**Gli affreschi di Giacomo e Giulio Francia scoperti a San Giovanni in Monte.** — La chiesa di San Giovanni in Monte, così suggestiva per ogni animo aperto alle recondite e squisite armonie dell'arte antica, si è arricchita testè di una bellezza nuova, o meglio ha svelato agli occhi nostri un prezioso tesoro che da parecchi secoli giaceva nascosto sotto un denso strato di calce che l'ignoranza umana vi aveva sovrapposto.

Nell'ultima settimana dello scorso settembre, coloro che si recavano in detta chiesa in occasione di una festa religiosa, si soffermavano ammirati innanzi ad una delle colonne del tempio che sola non era adorna dei consueti volgari parati, di che usano fregiarsi le chiese nelle maggiori solennità. Quella colonna era ben altrimenti adorna di quattro pregevolissimi affreschi recentemente scoperti e restaurati!

Non era quello altro che un saggio dell'antica decorazione, che fortunatamente si va ora ripristinando

con lo scoprimento e restauro di tutti i 32 affreschi esistenti sulle faccie principali delle 8 colonne esagonali. Merito precipuo questo del valente prof. Giulio Cesare Pietra, il quale come era stato il primo fin dal 1894 ad additare l'esistenza di questo nascosto tesoro d'arte, così ora sta compiendo l'importante restauro, affidato alla sua indiscussa abilità coll'approvazione dell'ufficio regionale.

Gli affreschi raffigurano Papi, Cardinali, Vescovi, uomini celebri dell'Ordine lateranense, al quale per molti secoli la chiesa appartenne: le figure hanno risalto sopra uno sfondo dipinto a guisa di nicchia, sormontata da fregi vari e recante sull'arco il nome, mentre la mensola che ne determina il piano reca in distico latino un breve elogio del rappresentato, ed è finita con un fregio uniforme di men pregiata fattura.

Altamente mirabili sono le 24 figure che ornano le prime 6 colonne, specialmente pei volti atteggiati a quella mistica espressione, ch'è una delle caratteristiche dei pittori della rinascenza. Ad esse indubbiamente accennava il Malvasia (citato pure dal Crespi) quando parlando nella sua *Felsina pittrice* delle opere di Giacomo Francia dice: « Nella chiesa di San Giovanni in Monte sono dello stesso grado molti dei santi Pontefici, cardinali e vescovi di quell'ordine dei Canonici regolari, così teneramente già dipinti a fresco nei pilastri di quella chiesa, le bizzarre teste e fisionomie dei quali tutto il dì da pittori anche moderni e di maggior grido venivano studiate e ricavate; e perciò con tanto danno dell'arte, per rimodernare quella chiesa, col colore di travertino empivamente cassate ».

A Giacomo Francia anche il Baldinucci attribuisce molti degli affreschi di San Giovanni in Monte; e nella vita di Giulio Raibolini così si esprime: « Dicesi fossero di sua mano alcuni santi che già si vedevano dipinti in certe colonne nella chiesa di San Giovanni in Monte ».

Ma certo non di Giacomo o di Giulio Francia sono le altre 6 figure delle ultime due colonne, a cui s'addossano in parte le cantorie: sono opera certamente di artisti posteriori, come si rileva dal poco o niun pregio che addimostrano.

Lo scoprimento degli affreschi rinvenuti ha messo in luce anche l'originale decorazione di affresco imitante il mattone non pure nelle colonne, ma nelle lesene, negli archi e nelle crociere terminate nella chiave di volta da rosoni scolpiti e policromati.

È da augurarsi che la generosità dei parrocchiani i quali con raro ed imitabile esempio, hanno affrontato per amore dell'arte, il dispendio certo non lieve dello scoprimento e del restauro, trovi l'appoggio morale e materiale del Ministero della pubblica istruzione, affinchè si possa compiere gli ultimi lavori, resi ora evidentemente più necessari da quelli già felicemente avviati.

**I nuovi restauri in San Petronio.** — Tutti gli anni, com'è noto, in occasione della festa di San Petronio (4 ottobre), titolare dello storico e grandioso tempio cittadino, la Fabbriceria della chiesa suol far eseguire parziali restauri allo scopo precipuo e lodovolissimo di ridonare alla vasta basilica, per quanto è possibile la fisionomia e l'aspetto primitivo.

L'anno scorso fu iniziata la riapertura dei grandi finestrone su via Pignattari, già in massima parte chiusi da muri nei secoli XVII e XVIII. Il primo che dall'esterno venne già scoperto con ottimo effetto fin dalla scorsa primavera, ora fa bellissima mostra anche dalla parte interna, ostentando tutta l'eleganza e la ricchezza dei trafori marmorei. Il grande vano è stato chiuso, mentre nella stessa cappella, detta della Pace venne ripristinata la tinteggiatura antica, e ristaurata la bellissima ancona, esempio mirabile del più squisito Settecento.

Fra i lavori di quest'anno merita particolare menzione il restauro alla statua in terra cotta, modellata sul finire del XV secolo, rappresentante un milite giacente, nel costume di quel tempo. La statua che ricorda una pia tradizione, doveva avere in origine un diverso collocamento, ma dal secolo XVIII figura sopra uno dei bancali laterali, dove è stata ricomposta dopo esser stata restaurata nella primitiva policromia da quell'egregio artista che è il Sabbioni. L'opera pare pregevole, come uno di quei saggi di naturalismo di cui si compiacevano gli artisti del quattrocento.

Ora si sta riattando il traforo della seconda cappella che riuscirà pure di importanza notevolissima nella serie dei restauri che si continuano per cura della Fabbrica; ne riparlerò a lavoro ultimato.

A proposito della Fabbriceria, chiudo con una buona notizia. Il conte comm. Francesco Cavazza, colto ed intelligentissimo amatore dell'arte antica, al quale si debbono gli importanti restauri compiuti nel magnifico tempio in questi ultimi anni, nonostante il cambiamento radicale avvenuto nelle amministrazioni cittadine in seguito alle ultime elezioni, è rimasto a far parte della Fabbriceria stessa. La notizia è stata accolta con sincero compiacimento, perchè con questo è scongiurato il pericolo di una sospensione nei lavori, mentre tanto rimane ancora a fare, ciò che si temeva ove la dipartita dell'egregio uomo fosse avvenuta.

**Abbellimenti e demolizioni.** — Il Comitato per Bologna storico-artistica ha compiuto in questi ultimi tempi alcuni importanti restauri, tra i quali, i più degni di ricordo, sono quelli fatti eseguire alla casa n. 21 in via Begatto ed il compimento della casa n. 35 in via San Vitale.

La prima, è un esemplare interessantissimo del tipo di casa borghese, tradizionale, che perdurò dal secolo XIII al XV. Rimosse le aggiunte fatte posterior-



mente e ridotta alle antiche proporzioni, vennero riaperte le piccole finestre ogivali sulla facciata, mentre l'altra più grande veniva restaurata, completata ed ornata di ghiera in terra cotta. Anche la porta a sesto acuto sotto il portico venne adornata di una ricca ghiera composta degli avanzi dell'antica, rintracciati fra le demolizioni e completata con elementi del tempo.

L'altro restauro, non meno notevole, compiuto alla casa n. 35 in via San Vitale s'imponeva per le graziosissime decorazioni in terra cotta che costituiscono un tipo quasi unico nella nostra città, nonchè per le finestre a pilastrate e timpano elegantissimo del secolo XVI.

L'antica decorazione all'edificio era stata condotta soltanto per tre arcate e rimaneva a completarsi sopra gli altri due archi fino ad incontrare il torresotto della seconda cinta. Ora il restauro è terminato, e grazie alla diligente costruzione, come alla saggia patinatura, l'antica facciata si può ammirare in tutta l'eleganza delle sue linee.

Anche all'antico torresotto della seconda cinta (1000-1200) furono iniziati ed in parte compiuti i lavori progettati, aggiungendo così un importante restauro agli altri sopra menzionati. Così insieme coll'elegante portichetto della Chiesa di San Vitale (sec. XV) abbiamo un complesso di opere pregevoli rimesse in luce e in onore, grazie alle cure del solerte Comitato.

Per effetto del deliberato allargamento della cinta daziaria si va procedendo, come già scrissi ne *L'Arte*, all'atterramento di parte delle antiche mura (terza cinta) e di alcune delle dodici vecchie porte della città.

Due di queste ultime soggiacquero già al piccone demolitore, la porta Sant'Isaia, già porta Pia architettata dal Fiorini nel 1568, e la porta d'Azeglio, già San Mamolo, più volte rifatta. Una terza, la porta Castiglione, venne completamente isolata, e da ultimo, la porta Mazzini, anticamente porta Maggiore, è in corso di demolizione, purchè nei lavori non s'incontrino tracce dell'antica, che verranno conservate. Per fortuna l'arte non ha da lagnarsi di questi atterramenti, benchè sia spiacevole che vadano scomparendo in omaggio alle nuove esigenze della modernità, documentazioni storiche e ricordi patrii che a quegli edifici erano indissolubilmente legati.

In prossimità della barriera di Santo Stefano, mentre si stava demolendo un tratto delle mura dal lato nord-est, aderente ad un battifredo, fu scoperta un'antica lapide in caratteri gotici della fine del sec. XIV, sormontata dallo stemma della città, rammemorante che il 7 giugno 1378 fu compiuto quel tratto di mura a spese della compagnia parrocchiale delle arti della chiesa di S. M. degli Alemanni.

È un documento abbastanza notevole per la storia della costruzione delle mura, perciò la lapide venne rimossa e depositata, come in luogo più acconcio, nel civico Museo.

u. b.

## NOTIZIE DELLA PROVINCIA DI ROMA.

**Reliquie d'arte in Soriano del Cimino.** — In una visita recentemente fatta al castello di Soriano sul monte Cimino mi fu dato vedere alcuni monumenti artistici, che mi parvero di qualche interesse. Ne pubblico qui le riproduzioni con quelle poche notizie che potei raccogliere, lasciando ai cultori della storia dell'arte di farne quel pregio che meritino.

La chiesetta di San Giorgio mi fu indicata dalla cortesia del signor Achille Ferruzzi, che alla storia del suo paese e alla conservazione dei monumenti del territorio ha prodigato e prodiga gran parte della sua intelligente attività.<sup>1</sup> S'alza fuori del paese tra oriente e mezzogiorno, in mezzo ai castagni e alle vigne. Era in origine una piccola costruzione poco elevata, a base rettangolare, con una sola navata cui corrispondeva una piccola abside, e con un prospetto terminato a cuspide, seguendo l'andamento del tetto. Una piccola torre campanaria, di base quadrata, collegata da un doppio muro al lato occidentale del perimetro della chiesa, sorse facilmente qualche tempo più tardi che il resto dell'edificio. Il cardinale Annibale Albani, principe di Soriano, poco dopo il 1725 fece quasi raddoppiare l'altezza del prospetto e delle mura perimetrali, e addossare all'abside verso ponente e al fianco della chiesa verso oriente due casupolette da servire di sagrestia l'una, l'altra di abitazione all'eremita custode. La vecchia facciata, incorporata alla nuova, fu sormontata da un attico, terminato da un cornicione di stucco, e nella sopraelevazione fu aperto un gran finestrone ottagonale, pure con cornice di stucco. Per fortuna il prospetto antico fu risparmiato e anche oggi, sebbene in più luoghi la pietra sia erosa, è dato studiarne la costruzione e gli ornamenti. È una cortina di peperino in cui i filari non sono tutti uguali, anzi offrono sensibili differenze di altezza. Nella parte inferiore, che per la introduzione di elementi scolpiti è la più importante, ma è anche la più irregolare, si alternano generalmente filari molto alti con filari assai bassi; al disopra della porta la costruzione è più regolare e l'altezza dei filari quasi sempre la stessa. Sul l'arco della porta un ornato a palmette circondate da due cordoni intrecciati. A destra e a sinistra due piastre su cui sono scolpiti due santi, de' quali quello di destra parrebbe Gesù benedicente, l'altro un monaco tutto avvolto nella cocolla. Ambedue però tanto erosi che è difficile stabilirne l'iconografia. Assai erose anche le cinque piastrelle, tre a destra e due a sinistra, che in fila orizzontale corrono lungo la parete a metà altezza della porta. Le prime due di destra sono scolpite a graticci; la terza e le due di sinistra hanno invece rappresentazioni figurate a mezzo rilievo. Nella più

<sup>1</sup> A lui si deve l'interessante volume: *Soriano nel Cimino*, Viterbo, Monarchi, 1900, in-8° di pag. 300, che, se non perfetto, è il migliore lavoro di quelli finora fatti sul castello.



Soriano, Chiesa di San Giorgio. Facciata. (Sec. XI?)

esterna di sinistra un operaio alza la mazzuola in atto di battere sopra uno dei tre cunei, che si rappresentano

stiano squadrandolo con le piccozze; in quello destro i due scalpellatori, cavalcioni su di un'alungata lastra, con gli scalpelli e le mazzuole vi stanno incidendo un ornato a graticci, assai simile a quello che presenta la piastrella vicina. Per quanto è dato vedere, una veste avvolge il torso dei lavoratori scendendo fin poco sotto alle ginocchia a modo di tunica romana; le proporzioni sono abbastanza rispettate; gli atteggiamenti non senza vivacità e scioltezza.

Più in basso, nel filare che sta a paro con la soglia della porta, ai due lati di questa, stanno scolpiti due felini (due leoni o un leone ed una pantera) anch'essi assai danneggiati; e più esternamente due borchie circolari.

Nel timpano si apre una bifora ad archetti tondi, la cui colonnina sorregge un capitello a doppia mensola. Fiancheggiano la bifora due angeli scolpiti ad alto rilievo, con le facce volte in avanti, le braccia incrociate sul petto. Di là dai due angeli, i due triangoli che restano del timpano, sono occupati dai simboli dei quattro evangelisti: a destra si vedono l'aquila e il leone alato, a sinistra l'angelo. Doveva seguire il bue, ma è deserto il suo posto, non sappiamo dire se per la naturale erosione della pietra, assai sensibile all'azione degli agenti atmosferici, o per opera dell'uomo. Due filari sotto il timpano, stanno altre quattro pietre scolpite, due

con l'agnello pasquale dal corpo di forme cavalline, due con ornati ad intreccio. Le pareti laterali, almeno



Soriano, Porta della chiesa di San Giorgio. (Dettaglio)

infissi in un grosso blocco di pietra; nel sinistro interno due operai, fronte a fronte ai due lati d'un masso, pare

per quel che si vede, non hanno decorazioni. L'abside è terminata superiormente dal comunissimo ornato



ad archetti. Meno comuni invece sono le due fasce orizzontali che tagliano i pilastrini; di queste la più bassa è ornata con sculture assai simili a quelle che girano sull'arco della porta, la più elevata è adorna soltanto di un fusticello serpeggiante, donde spuntano foglie.

La chiesetta oggi è dedicata a San Giorgio, come lo era già nell' 11 luglio 1443, in cui, secondo quello che mi comunica il gentile signor Ferruzzi, il vescovo di Orte, Luca di Santa Vittoria, ne dava la cura ad un tal prete Lorenzo di Soriano. Purtroppo è questa la più antica notizia che ne rimanga. In certi appunti del secolo XVIII, si dice che là presso sorgesse un convento dei religiosi di Sant' Onofrio, della Congregazione di San Pietro o di San Girolamo di Pisa, soppressa da Innocenzo X (1644-1655). In un registro degli emolumenti di *stola bianca e nera* di Soriano, sotto l'anno 1570 si dice morto e seppellito in San Giorgio un frate Cristoforo eremita, e ai 29 ottobre 1626 ivi seppellito un padre Giovanni Francesco Gonzagna dell'Ordine di San Gerolamo.

Poca cosa come si vede, e che dà poca luce intorno all'età del monumento. La leggenda per contrario si sbizzarrisce e ancor oggi narra, per bocca delle vecchiette devote, che la chiesa di San Giorgio sorse improvvisa un bel giorno per mano dei santi Quattro Incoronati, cui prestarono aiuto gli angeli e gli uccelli, recando sassi e calcina.

L'esame stilistico torrà al San Giorgio l'onore di esser uscito da mani sante, ma condurrà gli studiosi, che vorranno farlo, a conclusioni più sicure, se meno poetiche. Per nostro conto, ricordando il metodo costruttivo delle chiese di Toscanella e di quelle di Viterbo, le quali ci danno punti di raffronto dall'VIII al XII secolo, ricordando l'analogia, sebbene incompleta, dell'abside di San Giorgio con quella di San Pietro a Toscanella (secolo VIII-IX), e la differenza, invece, con quelle di Santa Maria Nuova e di San Giovanni in Zoccoli di Viterbo (secolo XI), raffrontando la facciata



Soriano, Chiesa di San Giorgio  
Abside

della nostra chiesuola di campagna con quella mirabile di San Michele Maggiore a Pavia (secolo XII), non saremmo alieni dal collocarne la costruzione sullo scorcio

del X secolo, o meglio ancora, sull'inizio del secolo seguente.

Forse la forma dei graticci, dei leoni e delle tre



Andrea Bregno (?): Tabernacolo  
Soriano. Chiesa di S. Eutizio

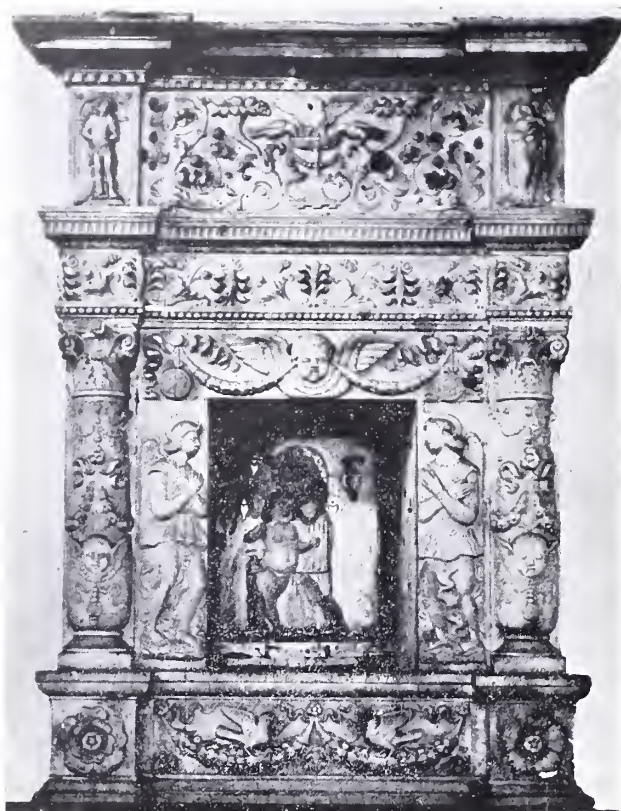
rappresentazioni dei lavoratori può sembrare anche più arcaica; ma non sarà inutile avvertire che quelle piastre sembrano scolpite anteriormente per altri scopi, e poi adoperate come materiale di costruzione, piuttosto che preparate a bella posta per adornare questo prospetto. Il pensiero è suggerito dal modo con cui sono incastrati nel muro il leone di sinistra e la rappresentazione che gli sovrasta, e anche meglio dalla posizione che ha la lastra di destra più esterna, scolpita a graticci (disgraziatamente non è visibile nelle figure inserite), la quale evidentemente appare scolpita, perchè poggiasse su uno dei lati minori, avendo nell'altro una fascia che certo doveva fare da cornicetta terminale, mentre nella costruzione è adagiata su uno dei lati maggiori. Assai probabilmente è un resto di pluteo o di transenna, il cui ornato aveva gran somiglianza con quello di San Pietro di Toscanella.<sup>1</sup>

Ad ogni modo il monumento merita di essere più efficacemente difeso. La sopraelevazione fatta dall'Albani, grava ponderosamente sulle vecchie mura che da un giorno all'altro minacciano rovina. Sappiamo che le preghiere del signor Ferruzzi, perchè questo

<sup>1</sup> Vedi RIVOIRA, *Le origini*, ecc., pag. 159.

s'impedisce, trovarono orecchio benevolo nelle autorità ecclesiastiche, che si professarono pronte a concorrere

tracce dell'oro, di cui Andrea soleva arricchire le sue sculture.



Tabernacolo del secolo XVI  
Soriano, Chiesa della Madonna del Piano

largamente alle spese di rafforzamento, ma non furono accolte con altrettanto favore da quelle governative. Non sarà proprio possibile che una volta divengano sensibili?

Assai più facile a datare, e, se non m'inganno, anche a restituire ad un padre è l'ostiaro, o ripostiglio dei sacri oli che sia, infisso nella parete interna del prospetto nella chiesa di Sant'Eutizio dello stesso paese. Credo che ad ognuno che lo veda anche di sfuggita, ne corra alle labbra il nome dell'autore. L'ornato delle candelabrine, il timpano un po' pesante, e più decisamente ancora l'atteggiamento degli angeli e quel particolar modo di trattare le pieghe delle loro vesti, dicono l'opera uscita dalla mano o dalla bottega di Andrea Bregno.

Per togliere ogni dubbio, basterebbe porre a confronto gli angeli del tabernacolo di Soriano con quelli del capolavoro del Bregno a Roma, del grande ostiaro di San Gregorio.

Il ciboretto fu coperto di molteplici strati di vernice, ma dietro mia preghiera il signor Ferruzzi ottenne di liberarlo della deturpazione, ed ora di nuovo esso mostra il candido marmo che conserva qua e là le

La presenza di Andrea in Soriano non può far meraviglia. Il 16 ottobre 1478 Soriano era dato da Sisto IV in mano al munificente cardinal Guglielmo d'Estouteville, perchè coi suoi redditi si risarcisse del denaro mutuato l'anno innanzi per provvedere alla carestia di Roma.<sup>1</sup> Ora non sarà superfluo ricordare che lo Estouteville commise a Mino da Fiesole, con cui Andrea spesso collaborò, il grande tabernacolo di Santa Maria Maggiore,<sup>2</sup> e che la chiesa di Sant'Eutizio di Soriano in quel tempo, col titolo di San Nicola di Bari, era la collegiata del paese.<sup>3</sup> Ma più a proposito forse sarà la memoria che nel 1490 Andrea dovette trattenersi parecchio tempo nella vicina Viterbo, dove scolpì il mirabile tabernacolo del santuario di Santa Maria della Quercia.<sup>4</sup> Nulla di più facile che a questo secondo momento debba assegnarsi il piccolo ostiaro soriano di cui con piacere abbiamo offerto la riproduzione ai lettori di questo periodico.

D'epoca più tarda e di lavoro assai meno pregevole è l'altro tabernacolo, costruito per custodire una immagine della Vergine, dipinta su tegola ed esposta alla venerazione sull'altare della chiesetta rurale della Madonna del Piano. Pel disegno dell'insieme e degli ornati, per la tecnica dell'esecuzione, non mi pare d'ingannarmi attribuendola al secolo XVI avanzato, se pure forse non sia da pensare che gli angeli si debbano a mano più antica, e che poi siano stati adoperati dal costruttore del tabernacolo.

PIETRO EGIDI.

#### NOTIZIE DI SARDEGNA.

**Chiostro di San Domenico in Cagliari.** — A giorni il Consiglio comunale di Cagliari sarà chiamato a deliberare sull'acquisto del convento di San Domenico. Se a ciò si addivenisse è intendimento del Comune di consolidare e rimettere in pristino le antiche forme architettoniche, adibendone le parti utilizzabili ad aule scolastiche.

In tal modo, con criterio moderno, si risolverebbe

<sup>1</sup> FERRUZZI, op. cit., 175; Archivio comunale di Soriano, documento n. XXXVI.

<sup>2</sup> GNOLI, *Le opere di Mino da F. a Roma*, nell'*Archivio storico dell'arte*, III, 89.

<sup>3</sup> FERRUZZI, op. cit., 136, 268. Solo nello scorcio del secolo XVIII fu costruita la nuova collegiata.

<sup>4</sup> C. PINZI, *Memorie e documenti inediti sulla basilica di Santa Maria della Quercia in Viterbo*, nell'*Archivio storico dell'arte*, III (a. 1890), pag. 305 e 314.



un problema edilizio di non lieve interesse pel Comune, conciliando le alte idealità colle esigenze moderne, problema che rimase insoluto per tanti anni con grave pregiudizio dell'insigne monumento.

Il chiostro di San Domenico, che a noi pervenne con le aggiunte eseguite in diverse epoche dagli stessi

La parte più caratteristica ed interessante del convento è il *patio*, cortile lastricato con cisterna nel centro, intorno al quale si svolge per quattro lati un loggiato, che fu costruito in due volte. La differenza stilistica delle due parti convalida quest'asserzione, desunta da dati storici: il loggiato più antico, composto di due



Cagliari. Chiostro di San Domenico  
(Fotografia Valentin)

Domenicani, ci riporta con la mente ad uno dei periodi più importanti della storia isolana, quando, cioè, spenta l'egemonia di Pisa, che mai più si risolleò, subentrò nel reggimento della provincia cagliaritana l'ardita ed invadente politica dei Re d'Aragona.

Esso venne fondato da frate Nicolò Fortiguerra da Siena, inviato da papa Innocenzo IV quale « visitador y reformador » del clero e dei vescovi di Sardegna e di Corsica.

bracci, è coperto da volte a crociera, notevoli per accuratezza e per arditezza tecnica; gli archi elegantemente sagomati poggiano sopra grandi mensole, sporgenti dal muro, nelle quali l'aggruppamento del fogliame, la disposizione delle figure, le forme bizzarramente fantastiche, proprie del medio evo, costituiscono un insieme decorativo degno dell'attenzione dell'artista e dell'archeologo. Gli altri due bracci del loggiato sono del xvi secolo e si svolgono con un

sobrio motivo di arcate e di pilastri sagomati con vera genialità.

La diversità di stile nello stesso *patio* non contrasta

**La Chiesa di San Pantaleone in Martis**, ameno paese della provincia di Sassari, è notevole per alcune cappelle di struttura gotica e per la facciata sobria-



Chiesa di San Pantaleone in Martis (provincia di Sassari)

e non irrita, anzi le due forme architettoniche, che paiono concepite ad artistico riscontro, costituiscono

mente decorata con forme romanze. Ignorasi l'epoca della sua fondazione, che non deve essere molto antica,



Chiesa della Maddalena, presso Oristano

il maggior pregio della corte, alla quale dà lieta e gentile espressione una fontana settecentista, ornata di un elegante sopporto in ferro battuto.

come le linee stilistiche potrebbero lasciar supporre, potendosi le medesime, a mio parere, attribuire allo scorcio del XIV secolo, se non ai primi del secolo susseguente.

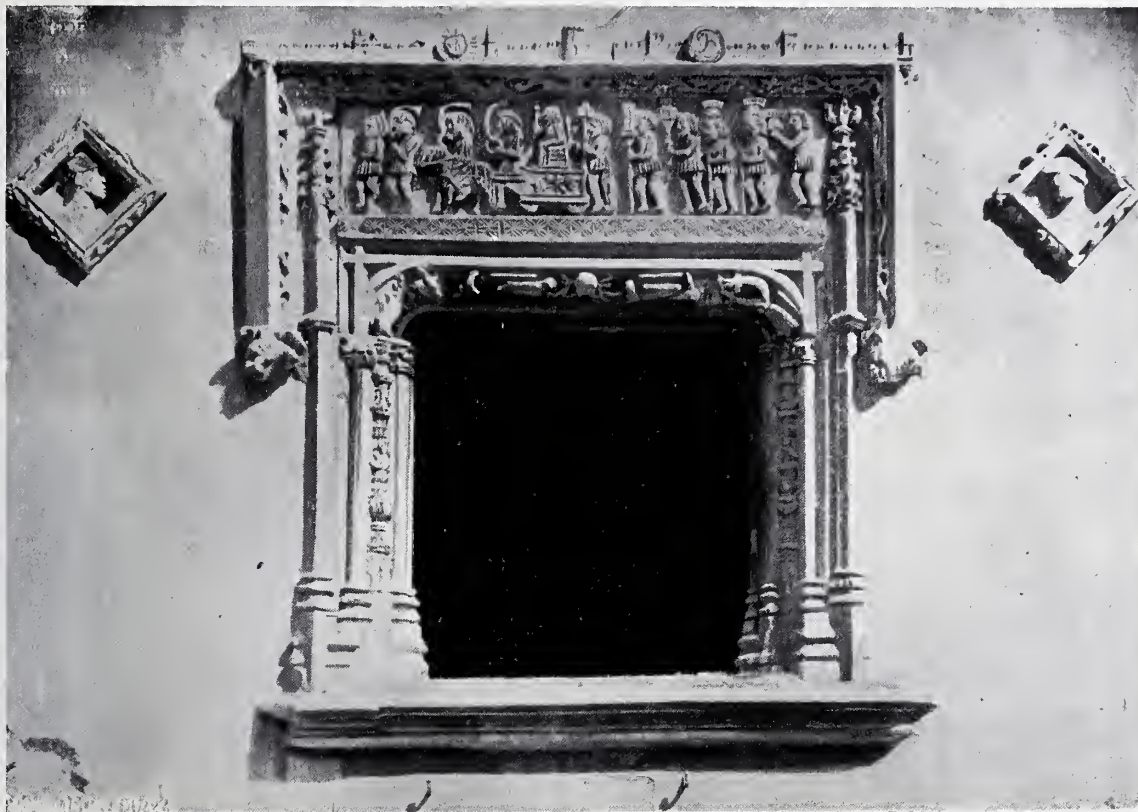


Mentre alla facciata non si recò alterazione alcuna, lasciandola integra col paramento calcareo, rotto dal portale a cordonate concentriche e da un rosone, che è una squisitezza di sagome e di trafori, l'interno venne, come in tante altre chiese medievali, deturpato da cappelloni e da cupole, che, gravando su murature deboli e non erette per tali pesi, causarono il crollo

questa soluzione, che è richiesta da alte finalità artistiche.

Eppure la chiesetta meriterebbe bene d'esser salvata. La facciata, molto guasta, ha linee decorative, le quali, benchè semplici, sono improntate a squisita eleganza di forme.

I muri laterali, incorporati nelle posteriori costru-



Finestra medioevale, già in piazza Azuni a Sassari  
(Fotografia Zonini)

di alcune parti dell'edificio e resero pericolanti le rimanenti.

Per fortuna pare che si pensi sul serio a salvare la chiesa, poichè dal Comune di Martis venne affidato l'Ufficio regionale dei monumenti della Sardegna per la compilazione del progetto di consolidamento.

Eguale sorte non sorride alla **Chiesa della Maddalena**, posta nelle vicinanze di Oristano, della quale appena intravedonsi le belle linee, perdute fra le informi costruzioni che vi si addossarono.

Venne acquistata insieme con il convento, che non ha pregio veruno, dai padri Scolopi, i quali intendono usarla come oratorio, riparandola senza restituirla alla primitiva forma. Il Ministero dell'istruzione pubblica promise di concorrere nelle spese purchè si addivenisse ad un razionale restauro, ma nè i reverendi padri, nè l'Amministrazione comunale si mostrano propensi a

zioni, furono sopraelevati con murature in mattoni crudi e rotti in diverse parti per l'apertura di alcuni vani.

L'abside è di forma quadrata con una grande finestra a sesto acuto, che venne murata, rinchiudendovi probabilmente la lastra traforata e la colonnina della bifora.

La navata interna si presenta in condizioni ancora più deplorabili, essendo ridotta a deposito di foraggi da quando passò in mani di privati per vendita fattane dal Demanio. Le incavallature sono fortunatamente le antiche con mensole in legno, aventi scolpite con arte medievale i simboli dei quattro Evangelisti. Un esame accurato delle travi, costituenti la grossa e la piccola armatura del tetto, mi permise di constatare in esse una decorazione policroma di elegante disegno.

Abbiamo insomma un ammasso di rovine e di sconcezze, da cui, con un restauro paziente ed affettuoso,

si potrebbe far rivivere questo piccolo monumento, in cui la leggiadria delle prime forme gotiche si sposa alle sobrie e nobili linee dell'architettura romanza.

**Una finestra medievale con architrave scolpito** ornava la piazza Azuni di Sassari. Le decorazioni gotiche erano svolte con forme e sagome che non hanno riscontro se non in alcune costruzioni di Sicilia e negli edifici medievali di Barcellona, ai quali dovettero ispirarsi gli artefici di Sardegna, dopo che con la caduta del dominio pisano ebbe a finire quella fioritura artistica toscana, svoltasi con tanta leggiadria di forme e con tanta abbondanza di monumenti.

Un architrave istoriato, contornato da una cornice impostantesi su due mensole figurate, inquadrava nobilmente la parte superiore della caratteristica finestra, lateralmente alla quale erano scolpiti due medaglioni.

Mesi or sono il proprietario pensò di riparare la sua casa ed in ciò niente da ridire, senonchè, parendogli una stonatura le antiche forme con il candore di un abbagliante imbianchimento, rimosse tutto quanto,

deponendo i pregevoli avanzi in un magazzino. Ed in ciò fece malissimo. Si fecero pratiche per restituire la finestra all'originario sito o per conservarla in qualche luogo pubblico, ma, mentre si discuteva, le belle ornamentazioni sparirono, vendute, a quanto si dice, ad un ricco industriale di Cagliari.

Non è posto qui per la ricerca delle responsabilità; ritengo invece che non riuscirà discara al lettori del *L'Arte* una riproduzione della finestra, che ricorda in alcune particolarità stilistiche, ed in special modo negli angeli, ora acefali, dai quali si diparte l'ultima cornice, le porte aragonesi aperte nel xiv secolo nella chiesa di San Gavino di Portotorres, interessantissima costruzione pisana dell'xi secolo.

La fotografia venne fatta eseguire dal rag. Vincenzo Dessi e devesi a questo colto collezionista e studioso delle nostre vicende storiche se almeno nel *L'Arte* verrà conservata la prova grafica dell'esistenza di questa finestra nella piazza più frequentata di Sassari.

Cagliari, 1903.

DIONIGI SCANO.

---

*Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.*

---

ADOLFO VENTURI, *Direttore* — ETTORE MODIGLIANI, *Redattore capo*.

---

Roma — Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.



# I QUADRI ITALIANI

NELLA

COLLEZIONE DEL DUCA G. N. VON LEUCHTENBERG

DI PIETROBURGO



A collezione Leuchtenberg, della quale parliamo, è stata messa insieme dagli antenati degli attuali duchi, per una parte durante la loro dimora in Italia, per l'altra parte a Monaco, dove essi in seguito avevano fissata la loro residenza.

La parte più importante della collezione fu portata a Pietroburgo dal duca Massimiliano von Leuchtenberg, allorchè sposò la figlia di Niccolò I, Imperatore di Russia. Alla morte del figliuolo che era nato da quelle auguste nozze la ricca collezione fu ereditata dai nipoti, i duchi Giorgio e Niccolò. Nella divisione la parte più importante dei quadri di scuola italiana, dei quali più specialmente ci vogliamo occupare, toccò al duca Giorgio von Leuchtenberg.

Il più antico fra i pochi quadri di scuola fiorentina è certamente il ritratto di un uomo veduto di tre quarti e volto verso sinistra (fig. 1). Vestito di nero, egli porta un berretto nero sulla zazzera folta, ancor più nera. La faccia pallida grigio-verdastra campeggia armonicamente sul morbido fondo verde oliva. Il quadro fu posto da Crowe e Cavalcaselle nella edizione tedesca (1869) fra le opere da attribuirsi a Masaccio e messo a confronto col ritratto d'uomo della Galleria Corsini e con l'altro ritratto d'uomo con l'anello in mano agli Uffizi; ma nella nuova edizione italiana il quadro vien tolto a Masaccio, e si lascia insoluta la questione se esso debba essere attribuito a Filippino Lippi, ai fratelli Pollajuolo o ad Andrea del Castagno. F. Harck concorda per la determinazione dell'autore col Waagen, e mette avanti il nome di Filippino Lippi; solo egli dubita se si tratti di un'opera primitiva di Filippino Lippi ovvero di un'opera del Botticelli. È egli mai possibile concepire un ritratto con maggior semplicità, eppure tanto severo e significativo? Quanto bene ha saputo l'artista, pure nei tratti men belli di questa giovane faccia, farci sognare una così forte energia! Uno spirituale incanto parla da questa faccia stanca della vita, da quegli occhi che guardano chi la contempla. E quante cose non hanno da dirci quelle labbra strette energicamente insieme e il gioco dei muscoli di quelle guancie scarnie! Tutto quello che non è bello in quella faccia, con le ossa che sporgono in fuori e il grosso naso troppo grande, si trasforma interamente per la fiamma che arde dentro, e ci sembra bello, avvolto nel nimbo di una melanconica tristezza. Non è la molle morbidezza delle figure peruginesche, è la maschia tristezza di una nobile e grande anima. Non a vuoto si è fatto davanti a

questa testa il nome del grande Masaccio; egli molto si avvicina a quella severità monumentale, ma tanto nella tecnica quanto nella potenza suggestiva si palesa una forza giovanile; nessun altro poteva creare simile quadro che Filippino Lippi, Filippino nel tempo in cui, sotto i diretti influssi di Masaccio, lavorava nella cappella Brancaccio. Infatti nella cappella troviamo un tipo creato da Filippino che in alto grado si avvicina al nostro ritratto, ancor più irresistibilmente bello: la faccia dell'angelo che libera San Pietro.

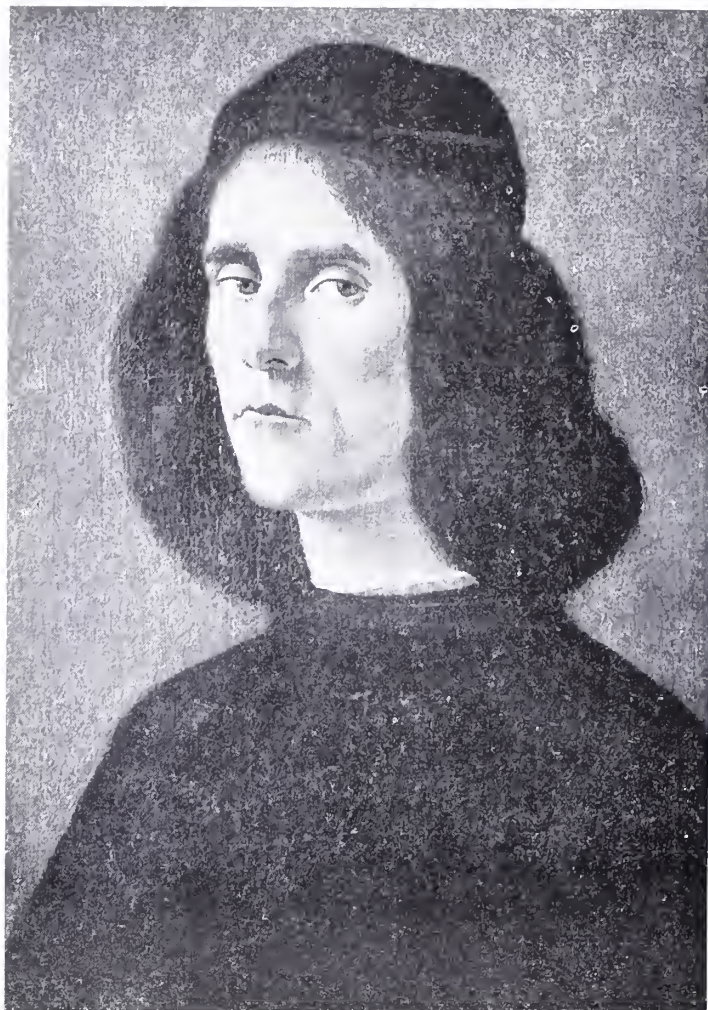


Fig. 1. — Filippino Lippi: Ritratto

D'altra categoria, e da non potersi confrontare con quella descritta, è un'altra opera fiorentina.

Il ritratto di donna (fig. 2) con la firma del Bronzino (a sinistra sotto) è ritenuto per quello di Laura, a cagione del libro dei sonetti del Petrarca che ella tiene sulle ginocchia. Ella è in veste nera scollata, con maniche violetto-rosse. Allo scollo si vede la camicia a piegoline, sopra la quale una fine catena d'oro a nodi scende serpeggiante sotto il corsetto. Sulla testa una cuffia grigia, con righe bianche, che copre la parte più bassa della pettinatura; sotto la cuffia è gettato un velo trasparente più chiaro, che copre la fronte e le orecchie. Sulle due pagine aperte del libro è trascritto il sonetto XLI del Petrarca, in cui il poeta « persuade Laura a non voler odiare quel core dond'ella non può più uscire », e che co-



mincia con le parole: « Se voi poteste per turbati segni, Per chinar gli occhi o per piegar la testa », ecc.<sup>1</sup>

Non potrebbe forse il nostro ritratto rappresentare Vittoria Colonna? Io non conosco alcun ritratto di profilo della famosa amica di Michelangelo. Il noto ritratto degli Uffizi ce



Fig. 2. — Angelo di Cosimo, detto Bronzino: Ritratto

la rappresenta in età giovanile, e corrisponde alla maggior parte de'suoi ritratti incisi sulle medaglie. Debbo osservare che il tipo di Vittoria Colonna in alcune medaglie presenta parecchie differenze, ma una cosa è a tutte comune che si nota anche nel ritratto degli Uffizi e nel nostro: il fine naso sporgente. Soprattutto mostrano grande somiglianza quelle riprodotte nel *Museum Mazzuchellianum* (vol. I, tav. L, I, III; Venezia, 1761). La medaglia del *Cabinet de France* ci dà pure il tipo col naso sporgente, ma lo stesso è più

<sup>1</sup> Nel libro aperto leggesi, oltre il sonetto XLI, il CLXXXII, cioè quello che incomincia « I'ò pregato Amor, e nel ripiego ».

(Nota della Direzione).



Fig. 3. — Benvenuto Tisi, detto il Garofolo: Episodio della vita di San Nicola da Tolentino



Fig. 4. — Benvenuto Tisi, detto il Garofolo: Episodio della vita di San Nicola da Tolentino



carnoso che nei ritratti in pittura. In massima, l'ovale della faccia è più pieno negli altri ritratti che nel nostro. Forse Vittoria Colonna era dimagrita nel tempo in cui il nostro ritratto le fu fatto? Il fine profilo della giovine donna col naso un poco troppo lungo spicca bellamente sul morbido fondo grigio. Lo sguardo rivolto a destra ci mostra l'anima avvezza a sollevarsi al di fuori delle grette questioni dei piccoli interessi della terra. Il vestito semplice, pieno di decoro, e la grazia della figura mostrano la raffinatezza del gusto e la spirituale bellezza della signora rappresentata. Le carni di questo fine ritratto, che è trattato un po' duramente, in uno stato di perfetta conservazione, sono modellate magistralmente in toni pallidi, molli e opachi.

La collezione conserva di scuola ferrarese tre quadri del Garofolo.

Due fini quadretti non ingombri di figure, ma ben composti e diligentemente finiti, sono già stati ricordati giustamente da F. Harck come appartenenti al ciclo delle storie



Fig. 5 — Benvenuto Tisi, detto il Garofolo: Cristo che lava i piedi agli Apostoli

di San Nicola da Tolentino (fig. 3 e 4). Il Baruffaldi (*Vite dei pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, 1844, vol. I, pag. 335-336) scrive: « Nella chiesa poi dello stesso convento di Sant'Andrea colori alquanti anni dopo con miglior accuratezza e condusse a fine alquanti miracoli di San Nicola da Tolentino », e più sotto in nota: « Da molto tempo più non si vede in questa capella che un quadretto sotto la finestra destra nel quale sta graziosamente dipinta la celebrazione della messa ». La *Celebrazione* si trova ora col n. 58 nella pinacoteca di Ferrara, gli altri due quadri sono nella collezione G. Leuchtenberg.

I quadri hanno la stessa grandezza; verisimilmente servirono essi una volta da predella ad una grande tavola del Garofolo. Il terzo quadro del Garofolo nella collezione, *Cristo che lava i piedi agli apostoli*, ha un caldo colorito, ma è un poco duro e uniforme nella trattazione (fig. 5).

La scuola di Brescia, della quale sono così rare le opere nei musei di qua delle Alpi, è rappresentata nella raccolta Leuchtenberg da due ritratti e da una piccola Madonna.

Quest'ultima, *La Vergine col Bambino* (fig. 6), ha proporzionatamente poco sofferto dei ritocchi; però toglie non poco del piacere che la vista del grazioso quadretto suscita l'osservare il braccio mal disegnato ed eccessivamente allungato e le gambe troppo grasse del Bambino. Questa manchevolezza nel disegno ha talora tratto in errore i conoscitori, che sospettarono che il quadro fosse una copia. Ma non si deve dimenticare che gli errori di disegno non sono affatto rari nel Moretto, e che soprattutto nei corpi dei bambini il disegno lascia molto più a desiderare che per il rimanente. Ricordiamoci, per esempio, dell'avambraccio insolitamente lungo del Bambino nella *Madonna col San Niccolò* della galleria Marti-



Fig. 6 — Alessandro Bonvicino, detto Moretto da Brescia: *La Vergine col Bambino*

nengo; così pure deficiente è il disegno del braccio dei bambini della *Santa Famiglia* della galleria Lochis; ricordiamoci le brutte gambe del Bambino nell'ultimo quadro nominato, così ricordiamo nella *Raccolta della manna* in San Giovanni Evangelista a Brescia queste gambe sformate come dei sacchetti riempiti di sabbia e quei piccoli piedi sformati e rat-trappiti.



Gli stessi difetti troviamo nei quadri in San Giovanni, in San Clemente a Brescia. Nella nostra Madonna troviamo lo stesso modello che ha servito all'artista per la *Santa Famiglia* della Galleria Lochis, e del quale egli si giovò in altri quadri.

Gesù Bambino, al quale la Madre con un brusco movimento quasi stroppia le spalle, siede molto malcomodo su di un piccolo cuscino giallo che posa sulle ginocchia della Madre.

È lo stesso piccolo fanciullo dai ricci biondi e grossi che troviamo figurato nel sopra nominato quadro nel Giovanni Battista; dallo stesso modello sono anche derivati i due fanciulli che giocano sul prato nella *Raccolta della manna*.

Prescindendo dalla sopraddeffa deficienza del disegno, il piccolo quadro è graziosis-



Fig. 7 — Alessandro Bonvicino, detto Moretto da Brescia: Ritratto

simo per il fine sentimento poetico che traluce dallo sguardo pieno d'amore della Madre, che si posa sulla sua creatura, per la fine armonia dei colori freschi e vivacemente contrapposti, per il sentimento di bellezza che spira intorno alla graziosa figura giovanile della Madre di Dio. Tale sentimento è fatto più forte dal tono armoniosamente dolce del paesaggio: il cielo azzurro attraversato da bianche nuvolette e in lontananza l'azzurro cupo

dei monti. La contrapposizione dei colori — il mantello azzurro soppannato di verde, che è gettato sopra al vestito rosso di porpora — è quella stessa che troviamo nel Moretto.

Dei due ritratti d'uomo del Moretto e di Girolamo Romanino dobbiamo dare la precedenza all'ultimo (fig. 8). Il catalogo ascrive al Tiziano questo magnifico quadro, che è uno dei gioielli della intera collezione. Ma la semplicità non artefatta della posa e il caratteristico



Fig. 8 — Girolamo Romano, detto Romanino: Ritratto

colore rosso delle carni, e soprattutto la predilezione per i toni cocenti, come la posizione e il disegno delle mani e l'intera pennelleggiatura, palesano chiaramente il Romanino, così raro fuor d'Italia.

La posa di dominio, l'energia e la forza di volontà che risplende dagli occhi non troppo grandi, chiusi, sagaci, qualità che sono pure attestate dalle labbra finamente incurvate e compresse, dalla mano sinistra chiusa, ci attestano nel rappresentato una severa ed alta personalità. Il paesaggio aspro di rupi dalla finestra accresce straordinariamente la forza e la severità della figura. Egli deve essere un gran signore, superbo del suo sapere, del quale sono testimoni i libri e i fogli sparsi sulla tavola, o un letterato non meno superbo dell'aristocrazia del pensiero e del sapere. La magnifica tecnica del quadro nella meravigliosa semplicità dei mezzi adoperati ci seduce in questa bellissima manifestazione dell'arte del ritratto.





FRANCESCO RAIBOLINI, DETTO IL FRANCIA: LA VERGINE COL BAMBINO TRA SAN DOMENICO E SANTA BARBARA  
Pietroburgo, Collezione del Duca G. N. von Leuchtenberg





Un poco carico di colorito, e purtroppo poco ben conservato, è l'energico ritratto di uno sconosciuto del Moretto (fig. 7), dove la nobiltà della posa concorda con la finezza degli accessori.

Traspare dal ritratto una superba indipendenza, che è temperata da un velo di melanconia e di malattia. Se si pone mente al libro sul quale si appoggia il rappresentato, si



Fig. 9 — Scipione Pulzone, detto Gaetano: Ritratto del cardinale Monti

deve crederlo un pensatore o un poeta. Anche il giardino che dalla finestra si vede inaffiato da una ragazza e il grande camino che si vede sopra la stufa degli esperimenti, o addirittura di una fabbrica, devono essere indicazioni sulla professione del rappresentato: forse dobbiamo crederlo un botanico o un chimico. Il ritratto, come si è già notato, è un poco duro e ottuso di colorito e un poco angoloso nei contorni.

In aperto contrasto col Moretto, acuto indagatore del vero, pieno di energia, il bolognese Francia, quasi un pochino manierato e molle, del quale teniamo nella collezione una Madonna col Bambino ed i Santi Barbara e Domenico (tav. I). Come in tante altre simili rappresentazioni del Francia, anche nel nostro quadro il sentimento della gioia materna cede davanti alla tranquilla adorazione della divinità del Fanciullo. La delicatezza della

esecuzione, propria del Francia, si unisce nel quadro, ben conservato, ad un colorito caldo, chiaro e trasparente.

Possiamo notare nel quadro che la Santa Vergine e la Santa Barbara devono riporsi ad uno stesso, identico modello, e che hanno la testa egualmente inclinata.

Questa ingenua antiartistica impacciatezza o inabilità la incontriamo molto spesso negli



Fig. 10 — Bernardino Luini: Madonna col Bambino

antichi maestri, specialmente nel Perugino, che non si ritiene dal mettere in uno stesso quadro tre o quattro figure tolte dallo stesso modello, quasi nella stessa posizione e con la stessa piega della persona. Una egual figura di Santa Barbara, secondo gentilmente mi comunica il prof. Venturi, trovasi nella collezione Crespi a Milano.

Un ritratto, già dato a Raffaello, del cardinal Monti, del quale esistono molte repliche, è stato attribuito con piena ragione dal Passavant al napoletano Scipione Pulzone, detto Gaetano,





Fig. 11 — Vincenzo Catena: La Circoncisione



Fig. 12 — Scuola di V. Catena: Madonna col Bambino e Santi





Fig. 13 — Giacomo Palma Vecchio: Vergine col Bambino, santi e il donatore





PARIS BORDONE: LA VERGINE COL BAMBINO TRA SAN GIORGIO E SAN GIOVANNI BATTISTA  
Pietroburgo, Collezione del Duca G. N. von Leuchtenberg





che tanto ebbe a lavorare in Roma. Il ritratto (fig. 9), concepito con verità di vita e di colore, è, come tutte le opere del Pulzone, un po' secco nella esecuzione. Nella finezza dell'esecuzione il ritratto di Pietroburgo sorpassa l'esemplare che dello stesso ritratto esiste nella Galleria Nazionale in Roma. Filippo Maria Monti (1675, † 1754), innalzato alla dignità cardinalizia da Benedetto XIV, si distinse per il suo amore per la letteratura e la scienza. Egli lasciò la sua ricca biblioteca e la sua raccolta di ritratti di letterati alla sua patria, Bologna.



Fig. 14 — Scuola di Cima da Conegliano: Sant'Antonio tra San Rocco e Santa Maddalena

Nella piccola Madonna del Luini col Bambino in grembo alla Madre, che coglie un garofano, si trovano le particolarità proprie all'artista (fig. 10).

Un modellato stupendo, un colorito caldo e la grazia così amabile dello stile. La gentile materna preoccupazione si associa grandemente alla nobile semplicità dell'espressione. L'accordo dei colori è anche il solito del Luini: rosso chiaro, verde oliva, arancio, verde chiaro. Il quadro appartiene agli ultimi tempi del maestro, e perciò il tono un poco rosastro della carne con ombre grigie disturba l'impressione d'insieme del piccolo quadro.

La *Circoncisione di Cristo* è una delle molteplici ripetizioni di simile oggetto (nella National Gallery, nel Museo di Rovigo, a Grosvenor House, nella collezione Doria, nella collezione Malaspina in Pavia, nella Galleria Czernin a Vienna, presso il signor P. Fabris a Venezia, nella Galleria Nazionale di Napoli).

L'esemplare della National Gallery di Londra, falsamente attribuito dal catalogo a Giovanni Bellini e dal Besenson a V. Catena, gode la reputazione di essere il migliore di tutti. Credo che pure il quadro del duca di Leuchtenberg (fig. 11) si possa ritenere del Catena, poichè esso ha grande somiglianza con l'esemplare londinese. Pressochè lo stesso cadere delle pieghe, le stesse figure, ad eccezione del donatore, una figura che si potrebbe dire giorgionesca.<sup>1</sup>

Crowe e Cavalcaselle davano il quadro a Pasqualino; il Waagen mise avanti, e credo giustamente, il Catena. Il disegno semplice, il piegare un poco grossolano e manierato, i colori biancastri e giallastri, la posizione delle figure, che hanno del manichino, tutto ci porta a V. Catena, anzi a' suoi primi tempi. Quanto è egli mai più fine nel nostro quadro in confronto della dura, angolosa *Circoncisione* nel Museo Civico di Padova! Anche un altro quadro della collezione Leuchtenberg, la Madonna col Bimbo fra quattro santi, si



Fig. 15 — Sofonisba Anguissola: Ritratto

avvicina molto alle opere di V. Catena, benchè non si possa assegnarlo alla sua mano propria (fig. 12).

Nella Madonna, di mezza grandezza, col Bambino, adorato in aperta campagna da quattro santi, la nostra collezione possiede uno dei più splendidi Palma Vecchio (fig. 13).

« Nel palazzo ducale » scrive il Zanella a proposito del nostro quadro « nelle sale arcuate del Consiglio dei Dieci, sopra la porta, v'è un bel quadro del Vecchio Palma, con la Ma-

<sup>1</sup> Siamo dello stesso avviso del nostro collaboratore, e soggiungiamo che le forme come intarsiate di legno chiaro, quali si vedono in un quadro della gal-

leria di Budapest, tolgono ogni dubbio sulla giustezza dell'attribuzione al Catena.

(Nota della Direzione).



donna, San Giambattista, Santa Maria Maddalena e Santa Caterina, molto ben conservato. Lasciato fu in pubblico per testamento della nobile donna Maria Priuli.»<sup>1</sup>

Nel mezzo del quadro, sotto un albero, siede la Vergine, tenendo alla sinistra il



Fig. 16 — Lorenzo Lotto: Santa Caterina

Bambino, che le giace sulle ginocchia, posa la destra sulla destra del donatore, inginocchiato di profilo. Il gruppo grazioso è contornato da tre santi. Non è a dirsi quanto il colore sia chiaro, vivo, fiammeggiante; il bel quadro, tanto simile al quadro d'altare del Museo di Napoli, di tanto buono stile, di tale grazia e dolcezza, così semplice nelle figure

<sup>1</sup> *Della pittura veneziana*, I, 282.



Fig. 17 — Scuola di Velasquez: Ritratto

Brera. Nel modo di piegare, nella posizione delle figure, come, soprattutto, nell'insieme della composizione, troviamo molto che ricorda la Madonna di Brera. Il quadro, che una volta dovette essere splendido, ha purtroppo sofferto in molti punti; la metà destra della faccia della Vergine, ad esempio, e la testa di San Giorgio sono state ritoccate. Malgrado ciò, anche oggi questo dipinto dà un intimo piacere per la composizione singolarmente graziosa e per il suo colorito chiaro, potente, armonioso. La composizione che ci dà il gruppo centrale, come racchiuso in una stretta cornice dalle due figure dei due santi ai lati, è più slanciata che non sia di solito in Paris Bordone e manca del difetto che spesso si trova in lui di mettere le figure nel centro. Il paesaggio semplice, di una tragica oscurità è pieno di suggestione.

Con un grazioso gesto la Santa Vergine fa inchinare il suo Bambino da parte di San Giovanni, come se Ella volesse indirizzare la sua futura attività non verso il guerriero armato, ma verso il pacifico pastore di popoli.

Un altro dei gioielli della collezione è la piccola graziosa figura di Santa Caterina di Lorenzo Lotto (fig. 16). Con la gentile testa piegata la santa si appoggia alla ruota. La corona del martirio con un ornamento di perle le cinge la testa, che è circondata dal nimbo. Dietro a lei si stende un panneggiamento rosso. Il vestito è, secondo la moda veneziana, a maniche larghe raccolte sul petto, in un vestito di colore rosso carmineo; sotto lo stesso si scorge la camicia scollata a punte, e sopra le spalle è gettato il mantello grigio chiaro. Nella sinistra regge un ramo di palma. La firma sulla punta della palma dice: « Laurentius Lotus 1522 ». Opera del miglior tempo del pittore, il piccolo quadro attrae con la fine grazia della dolcissima figura, col suo colorito chiaro, trasparente in modo straordinario.

di bellezza tizianesca, deve essere annoverata fra le più preziose e più splendide produzioni dell'arte veneziana.

Anche Paris Bordone è rappresentato da un'opera di primo ordine (tav. II). La Vergine siede rivolta per metà a destra, tenendo nelle mani il Bambino, che si trastulla col suo velo, e alla sua sinistra siede Giovanni Battista, che tiene nella sinistra la croce, e con la destra la mano del Bambino.

A destra sta, sopra un antico seggio di marmo, San Giorgio in completa armatura; con la lancia nella destra poggia il piede dritto sulla testa del drago ucciso, e si piega devotamente verso la Vergine, che lo guarda. Nello sfondo la campagna e un monumento antico. Il quadro, dato nel catalogo al Tiziano, fu giustamente restituito dal Waagen a Paris Bordone. Nella Madonna noi abbiamo lo stesso modello che l'artista ebbe tanto spesso avanti ne' suoi quadri di



Probabilmente, come affermano Crowe e Cavalcaselle, il quadro è identico a quello che il Tassi descrive in casa Pozzi a Bergamo, il quale nel 1753 era passato di là a Lisbona.

Benissimo conservato è il quadro d'uno scolare del Cima: Sant'Antonio fra i santi Rocco e Maddalena (fig. 14), dal Waagen dato al Previtali, da Crowe e Cavalcaselle a Girolamo da Udine e dal catalogo indicato col nome del Caroto. Il verde, il giallo arancio, il rosa, il grigio, il giallo oliva non sono mescolati troppo armonicamente fra di loro. Il colore della faccia di Antonio è di un rosso mattone, con grande diligenza sono fatti i capelli uno per uno, la faccia della Santa Maddalena non manca di una certa grazia.

Un notevole dipinto della cara Sofonisba Anguissola è il ritratto d'una dama ignota. Secondo le antecedenti denominazioni, doveva rappresentare Caterina Cornaro; ma i lineamenti non corrispondono ai noti ritratti della famosa Regina di Cipro, e del resto sarebbe inammissibile per il tempo, perchè Caterina era morta venti o trenta anni prima della nascita dell'Anguissola, all'età di cinquantasei anni. Non potrebbe forse questo ritratto, così vivo e diligentemente condotto e così interessante per la

ricca magnificenza del vestito, modello di buon gusto, rappresentare qualche principessa spagnola, sapendosi che l'Anguissola, chiamata nel 1559 da Filippo II alla Corte di Madrid, vi dimorò fino al 1570?

La collezione possiede anche alcune opere capitali di scuola spagnola, che qui potremo notare dopo le italiane.

Il ritratto d'uomo attribuito al Velasquez è d'una grande vivacità, modellato con forza; ma manca di quella potente rapidità di rappresentazione che è propria alle opere del maestro cui si attribuisce. Sembra l'opera d'un maestro italiano contemporaneo del Velasquez.

Vi sono due quadri del Murillo.

Tra le rappresentazioni di Cristo bambino, come il Buon Pastore del Murillo (del Museo del Prado del barone Rothschild), l'esemplare della Galleria Leuchtenberg è uno dei più belli (fig. 18). Il piccolo Salvatore volge la faccia allo spettatore, con gli occhi rivolti in alto,



Fig. 18 — Bartolomeo Murillo: Cristo bambino

tiene nella destra una croce di canna, appoggia la sinistra alla testa di una pecora che sta dietro di lui, alla sua dritta giacciono due altre pecore (inciso da Musel nella Galleria Leuchtenberg e litografato da R. Zeiser). In questo fine quadro si unisce la grazia piena di sentimento della maniera murilliana, che sorpassa per profondità di sogno il suo tempo, con una insuperabile virtuosità nell'esecuzione e un colorito incantevole di un caldo d'oro. Quale bellezza di sogno vi è nel tramonto sul cielo della cadente luce solare, che riflesso nella faccia splendente dell'Infante e i colori che vanno gradatamente oscurantisi verso il piano della terra, quasi come se l'artista nel geniale contrasto dei colori avesse voluto significare il contrasto fra la oscura terra dei mortali e la chiara luce dell'eterno sole!

Deteriorato alquanto per il tempo ed i restauri è il grande dipinto dell'arcangelo Raffaele e di un vescovo. L'arcangelo è rappresentato fermo su di un'altura in una veste che svolazza al vento, la sinistra poggiata su di un bastone. Il tipo della faccia e il vestito sono gli stessi di quelli dell'Angelo Custode nel quadro della cattedrale di Siviglia, che tiene un bambino per mano; differente è solo la posizione delle braccia e delle ali. Entrambi questi due dipinti appartengono ad uno stesso periodo dell'attività dell'artista.

Il disegno che il Curtis pone a riscontro del quadro di Siviglia, e dal quale Meneses Osorio trasse il suo quadro che si trova a Cadice, ripete, stando alla descrizione, la posizione dell'angelo del nostro quadro.

In basso, a destra, sino alla cintola, si vede il vescovo Francesco Domonte, con le mani piegate a pregare. A sinistra, in un angolo, giace la mitra e poggiato all'altare il pastorale.

Jean Bermudez (*Carta d'un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura*, ecc., pag. 98) parla di una rappresentazione di San Raffaele col vescovo Francesco Domonte, il quale una volta era nella chiesa della Mercedes, e che poi doveva essere conservato nel Museo di Siviglia. Nel catalogo del Museo di Siviglia non vi è traccia di questo dipinto. Non potrebbe essere il nostro? Edward Davies, che raccolse quasi tutto quello che fu scritto intorno al Murillo, e pubblicò nel 1819 la biografia del famoso pittore di Siviglia, ricorda uno schizzo per il nostro quadro che, passato in Inghilterra, era venuto in suo possesso e dopo di lui appartenne al capitano Bull.

Anche la scuola fiamminga è splendidamente rappresentata nella ricca collezione del duca G. von Leuchtenberg, e merita che se ne dia un cenno, che io pubblicherò in altra occasione.

Pietroburgo, agosto 1903.

A. NÉOUSTROÏEFF.



# LA ROCCA PAOLINA DI PERUGIA

---



La fortezza Paolina fu costruita nella prima metà del XVI secolo; di quel secolo aureo, in cui, con la fioritura meravigliosa di ogni arte, anche la fortificazione fu una gloria esclusiva dell'Italia. Ed infatti era quella l'epoca, in cui, presso tutt'i grandi Stati di Europa, non vi erano che ingegneri militari italiani, i quali diffondevano, perfezionandole sempre più, le nuove forme della fortificazione bastionata, che in questa nostra Italia avevano avuto gloriosa origine, in sullo scorcio del secolo precedente. Basilio della Scola, Michele Sanmicheli, Nicolò Tartaglia, Gabrio Sorbellioni, Jacopo Fusto da Urbino detto il Castriotto, Girolamo Maggi, Francesco Paciotti conte di Montefalco, Giulio Savorgnano, Ferrante Vitelli, Francesco de Marchi, ed altri, fioriti tutti contemporaneamente, o quasi, ad Antonio da Sangallo il giovane, furono di quella schiera elettissima, ed oltrechè nella maggior parte delle città fortificate d'Italia, lasciarono opere mirabili di fortificazioni a Corfù, a Rodi, a Candia, a Tunisi, a Cipro, a Zara, nella Linguadoca, in Provenza, in Piccardia, in Normandia, in Ispagna, nei Paesi Bassi, meravigliando il mondo col gran magistero da essi posseduto in quell'arte, e con la genialità delle loro invenzioni tecniche.

Lo studio di un'opera surta in epoca così classica, ed ideata da un ingegno artistico, quale quello di Antonio il giovane da Sangallo, non poteva certamente essere priva d'interesse per me, nella mia qualità d'ingegnere militare; ed io mi accinsi a raccogliere intorno alla Fortezza Paolina tutte le notizie, che mi fu possibile rinvenire, e che qui espongo riordinate, insieme a qualche considerazione.

\* \* \*

La maggior parte degli storici affermano che l'idea di costruire la fortezza venne in mente a papa Paolo III Farnese, in seguito e per causa della famosa guerra del sale.

Questa affermazione non è forse del tutto esatta; poichè, se si leggano i cronisti dell'epoca, non è difficile convincersi come fosse stato in animo di quel pontefice non solo di rafforzare, mediante quell'opera, la sovranità della Chiesa su Perugia, ma altresì di porre fine al lungo periodo di atroci guerre fratricide e di discordie intestine, che per lunghi anni avean travagliata la città, ed assicurare a questa la tranquillità e la pace duratura, che non le era stato possibile di ottenere all'ombra del Gonfalone della libertà comunale.

E dagli storici e dai cronisti è confermato con quanto interesse Paolo III si dedicasse al conseguimento di questo scopo.

In ogni modo la guerra del sale, se non la sola, fu la causa immediata che condusse alla costruzione del forte; e converrà perciò ricordare succintamente come quella famosa guerra si svolse.

Era il principio dell'anno 1540, quando papa Paolo III Farnese, impose a Perugia di acquistare il sale dalle Saline Pontificie a quattrini sei la libbra, mentre che sino allora i Perugini se ne erano forniti dai Senesi, pagandolo soltanto quattrini tre. Perugia si rifiutò di accettare tale gravezza. Il papa continuò ad insistere, mandando a Perugia legati per trattare coi priori, e per indurre la cittadinanza, con la persuasione o con le minacce, a sottomettersi alla volontà sua. Ma i Perugini persisterono ostinatamente nel rifiuto; e ciò irritò talmente il papa, che a dì 17 marzo 1540 scagliò l'interdetto e la scomunica contro Perugia. Ma neanche questo valse a fare arrendere il popolo perugino, il quale a dì 5 aprile collocò sulla porta di San Lorenzo il Crocifisso, tuttora colà esistente, eleggendolo padrone della città; e formata una gran processione, coi priori in testa, depose ai piedi di Gesù crocifisso le chiavi della città, portate entro un bacino di argento. A tanto ardimento di ribellione andò man mano subentrando lo scoraggiamento e la paura, per l'appressarsi minaccioso delle truppe di Pier Luigi Farnese, duca di Nepi e Castro. Il 16 di maggio l'arrivo inaspettato di Ridolfo Baglioni<sup>1</sup> risollevò per poco gli animi, riaprendoli alla speranza; ma bentosto sfumò quest'ultima illusione, poichè Ridolfo fece intendere di non avere alcun desiderio di mettersi in lotta col papa. Riuniti i priori ed i cittadini notabili della città, egli propose di dare Perugia a discrezione. I Perugini capivano oramai, che ogni ulteriore resistenza, non avrebbe ottenuto altro scopo, se non quello di rendere più duro il castigo inevitabile. Fu accettata quindi la proposta del Baglioni, che il 4 di giugno ripartì. Il dì seguente Pier Luigi Farnese con a fianco Alessandro Vitelli e Giambattista Savelli, alla testa di 300 cavalli e circa 7000 fanti, entrò in Perugia.

Pochi giorni dopo il duca fe' venire Antonio il giovane da Sangallo, architetto del papa, e gli ordinò di progettare e tracciare una fortezza da costruirsi quanto più sollecitamente fosse stato possibile.

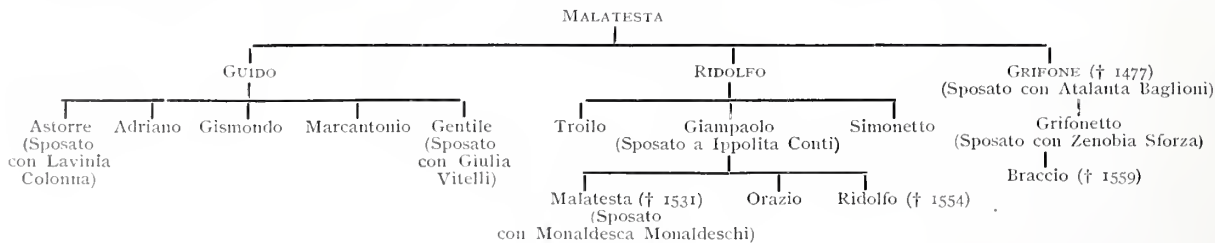
Quello che occorreva stabilire, prima di tutto si era il luogo più opportuno dove far sorgere la fortezza; ed a tal uopo furono tenuti « molti varii et giuditiosi discorsi » come dice il Sozi, fra il duca Pier Luigi Farnese, Alessandro Vitelli, Giambattista Savelli, il Sangallo ed altri architetti e persone competenti; e fu conchiuso, pare per espresso ordine del papa, che la fortezza dovesse occupare tutta l'area delle case del Baglioni, fino a S. Cataldo; e ciò evidentemente, non soltanto perchè nella città non vi fosse « luogo più agiato e comodo di quello » come ingenuamente vorrebbe far credere il Sozi, ma altresì, e principalmente per dar prova solenne dell'affermarsi dell'autorità pontificia su tutte le ambizioni e su tutte le turbolenze, comprese quelle della più potente famiglia di Perugia.

« Alli 28 del detto mese di giugno » scrive lo stesso Sozi « fu disegnata la fortezza « pigliando dalla Sapienza nuova, et seguitando al monasterio delle Vergini, avvicinandosi « a S. Cataldo, pigliando anche quasi tutto il borgo di Santa Giuliana, nel quale spatio, o « giro si dovevano poi scaricare molti sacratì templi, et case di cittadini, la quale risoluzione « fu veduta, et sentita da mesti et afflitti cittadini con grandissimo terrore et spavento,

<sup>1</sup> Ridolfo Baglioni era figlio del famoso Malatesta Baglioni d'ignominiosa memoria.

Per maggiore intelligenza degli altri nomi, che in seguito si faranno della famiglia Baglioni, crediamo

utile indicare la genealogia delle ultime generazioni di quella famiglia, dal 1495, nel quale anno erano capi di essa i due fratelli Guido e Ridolfo, sino alla sua estinzione avvenuta nel 1559 con la morte di Braccio.





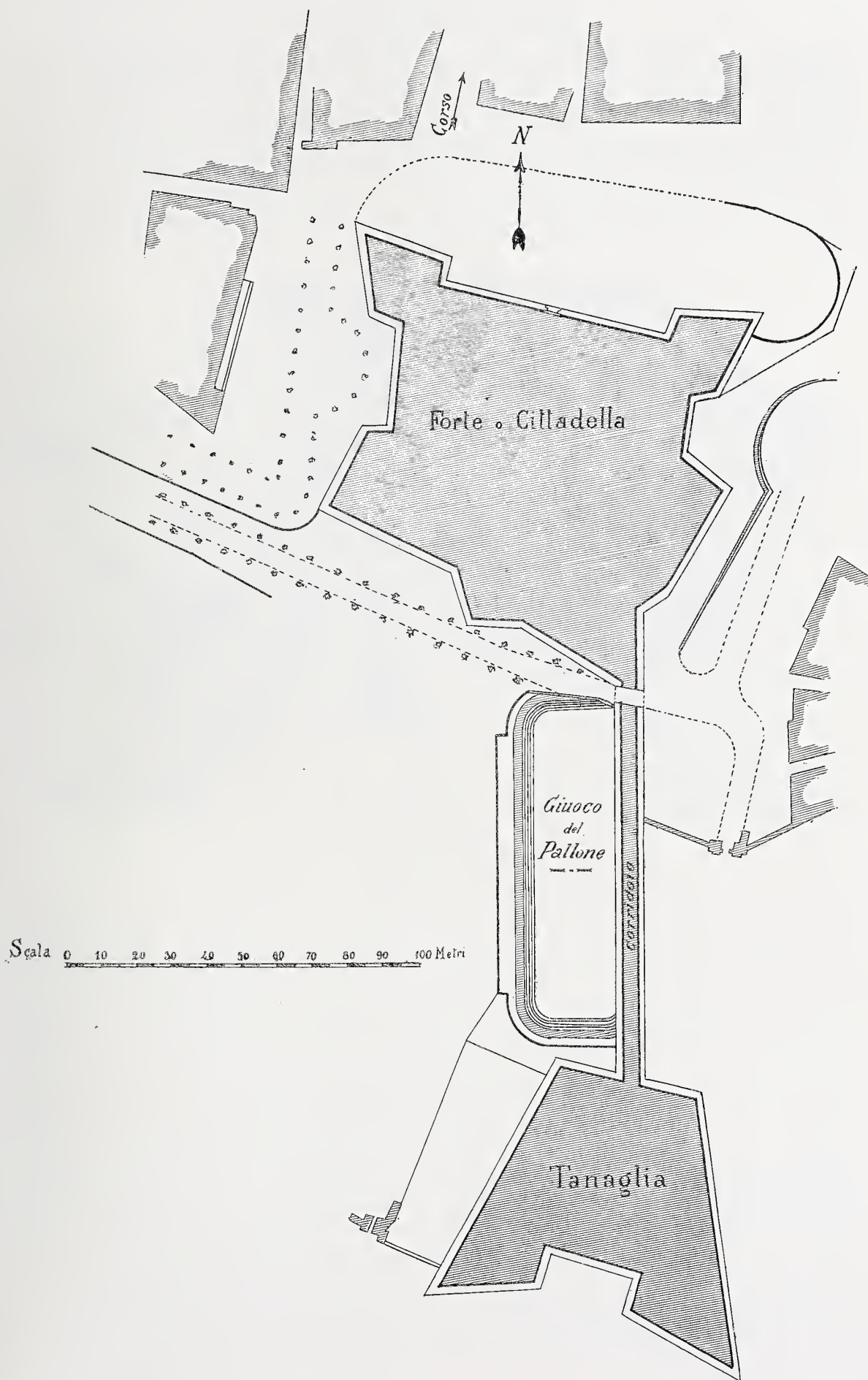


Fig. 1 — Pianta della Rocca Paolina

« considerando il molto danno et dolore, che poveri cittadini erano per ricevere da questa « fortezza . . . ».

Ed ecco come comincia a formarsi il cumulo di odio e di antipatia, da parte del popolo perugino, verso quell'opera, che, col solo suo inizio, recava quasi il lutto nella città.

Secondo quanto narrano i cronisti, per preparare l'area alla costruzione del forte furono abbattute, oltre le case dei Baglioni, più di 300 case del Borgo di Santa Giuliana, con due monasteri ed undici chiese, compresa la parrocchia di San Silvestro. Però furon conservate parecchie sale del palazzo di Gentile Baglioni, che vennero poi comprese nel nuovo palazzo

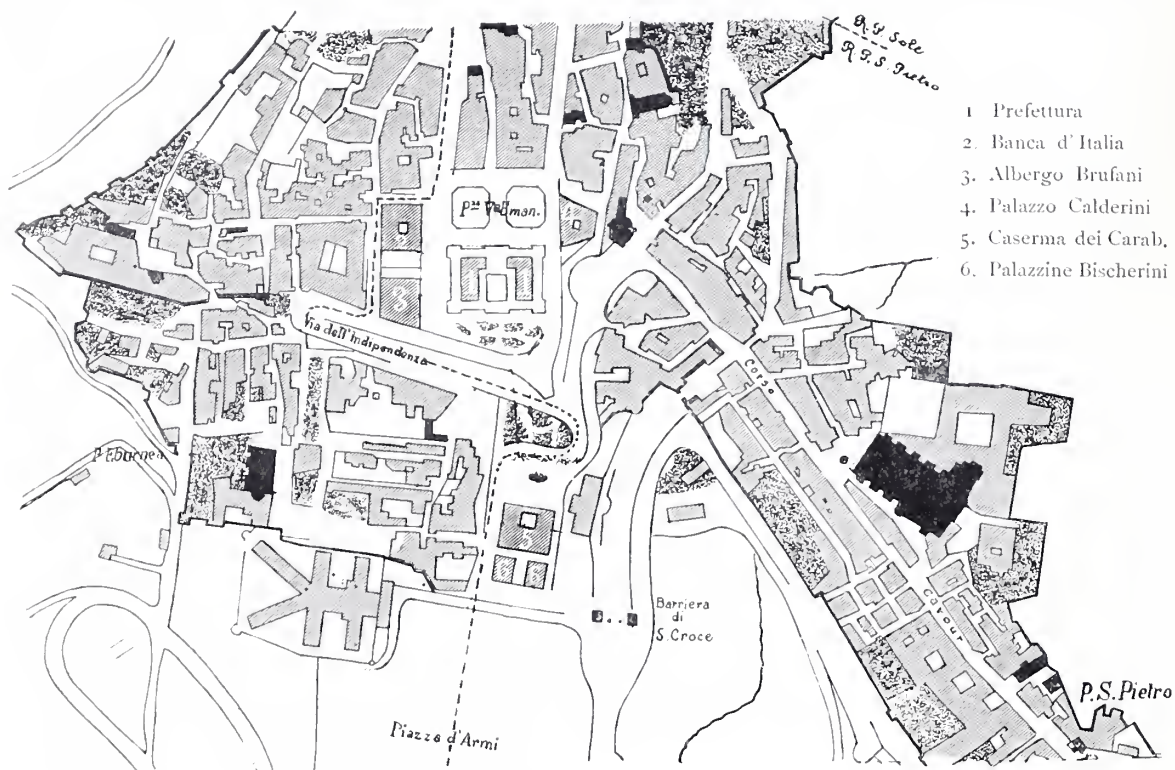


Fig. 2 — Pianta della parte sud della città di Perugia

destinato per alloggio del castellano; e così pure furon conservate parecchie case, che rimanevan entro il recinto del forte, e che furon adibite per abitazione dei soldati.<sup>1</sup>

Il giorno 28 giugno fu definitivamente concretato il disegno della fortezza, sicchè nello stesso giorno il duca Pier Luigi se ne partì, lasciando incarico a monsignor Della Barba,<sup>2</sup> luogotenente generale di Sua Santità, di porre ogni cura e diligenza, affinchè venissero, il più celeremente possibile, iniziati e spinti innanzi con ogni alacrità i lavori. Si cominciarono infatti senza indugio le demolizioni, fra il dolore e il pianto dei cittadini, che vedevano le case, ov'erano nati, cadere sotto il piccone demolitore, e le ossa dei loro morti, che riposavano nelle sepolture sottostanti alle chiese abbattute, venir disotterrate e disperse. Ma ciò che maggiormente irritava i cittadini erano le molte e gravose imposizioni, che a tutti indistintamente venivan fatte, sia sotto forma di tributo in danaro, sia sotto forma di prestazione d'opera personale o di bestie, o di materiale da lavoro, per concorrere alla costruzione dell'invisa fortezza. Si fecero infatti venire dal contado gran numero di guastatori, ai quali non si dava nè vitto nè pagamento, restando essi a carico dei cittadini: furono requisiti materiali da costruzione e calcina; tolte le bestie da soma ai contadini, che venivano al

<sup>1</sup> SIEPI, *Descrizione di Perugia*, vol II.

sale, soprannominato monsignor Della Barba.

<sup>2</sup> Era costui Bernardino Castellario, vescovo di Ca-



mercato; tassati tutti i possidenti di due giulli, per ciascun fiorino di fuoco, che equivalevano al prezzo di due opere; obbligati i non possidenti a prestar l'opera loro, portando la barella pel trasporto dei materiali<sup>1</sup>. La quale operazione, come è facile comprendere, per lo stato d'animo dei cittadini, tornava a questi oltremodo ingrata e penosa; tanto che, per cercare di nobilitarla, di renderla più tollerabile e soprattutto più proficua, un giorno monsignor Della Barba, magnificamente vestito, alla testa di parecchi nobili cittadini, portò egli stesso la barella<sup>2</sup>.

Parrebbe che le demolizioni e lo sgombero dell'area, specialmente nel borgo di Santa

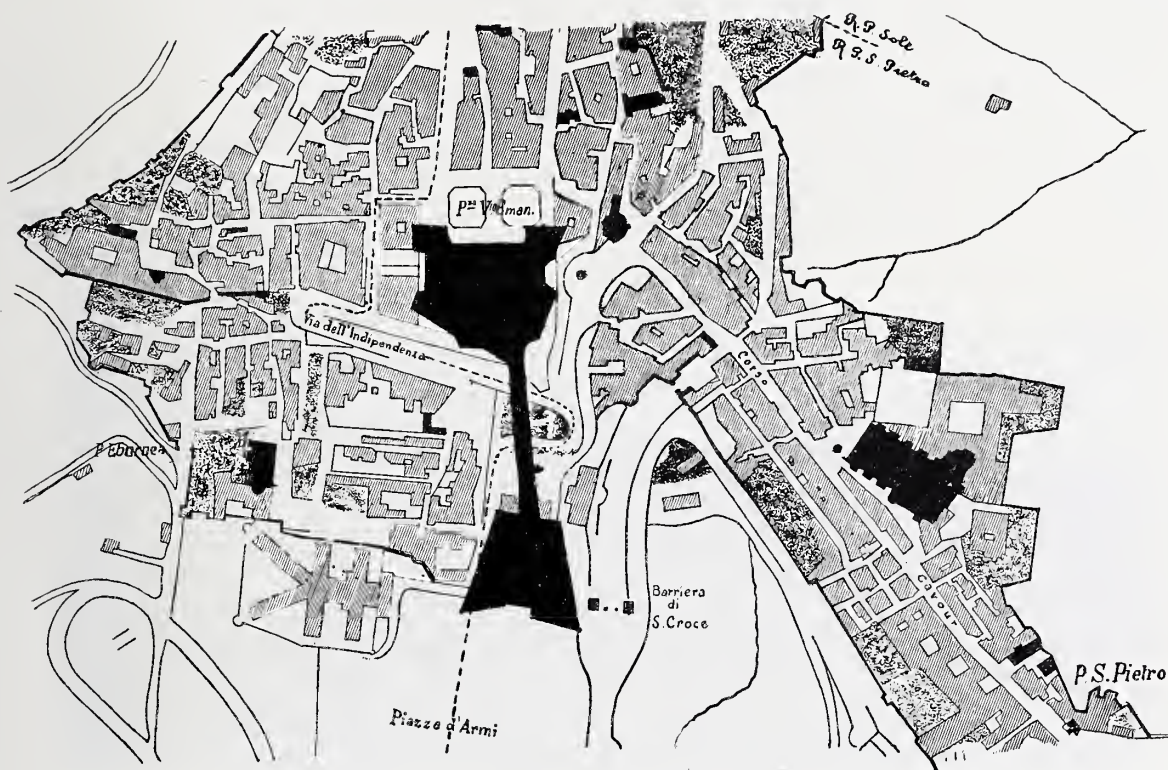


Fig. 3 — Pianta della parte sud della città di Perugia e dell'area occupata un tempo dalla Rocca Paolina<sup>3</sup>

Giuliana, fossero nel settembre quasi ultimate, sicchè ai 23 di detto mese s'incominciarono gli scavi per le fondamenta.

Le demolizioni e gli scavi continuarono febbrilmente sino al mese di novembre, e giunsero a tal punto che si potè iniziare la costruzione dei muri di fondazione. A di 8 di detto mese fu infatti con gran pompa collocata la prima pietra della fortezza. Presiedeva alla cerimonia monsignor Della Barba, accompagnato da Giambattista Savelli. Fu celebrata la messa sul posto, fra grandi spari di archibugi e suoni di tamburi e trombe. La pietra che si collocò recava incisa un'iscrizione, in cui era ricordato il nome di papa Paolo III, la data di quella cerimonia ed il nome di monsignor Della Barba<sup>3</sup>.

Il Sangallo aveva l'alta direzione dei lavori e riceveva perciò un compenso di scudi 25 al mese; ma oltre questo compenso parrebbe, secondo il Clausse, che percepisse l'uno per cento sulle paghe dei muratori<sup>4</sup>. Egli, nella sua fenomenale attività, avendo più opere da

<sup>1</sup> PELLINI, vol. III, anno 1540-41.

Fabretti.

<sup>2</sup> GIULIO DI COSTANTINO, parte edita dal Fabretti.

<sup>4</sup> CLAUSSE, *Les Sangallo*, Leroux edit., Paris 1902,

<sup>3</sup> FRANCESCO BELDESCHI, *Memorie* pubblicate dal

vol. II, pag. 376-377.

condurre a termine contemporaneamente, era costretto ad assentarsi frequentemente da Perugia; e chi lo sostituiva in quelle sue frequenti e lunghe assenze, e lo coadiuvava nella direzione dei lavori della rocca, era suo cugino Bastiano da Sangallo, detto Aristotile » *Architector et misurator* » il quale per la sua assistenza riceveva 20 scudi al mese <sup>1</sup>.

La costruzione progredì rapidamente per l'assistenza assidua di monsignor Della Barba, e più ancora per il grande interesse che ne prendeva personalmente Paolo III: il quale ben sette volte venne in Perugia a visitare i lavori nei sette anni successivi dal 1540 al 1546. Ma chi dette ancor più grande e definitivo impulso all'ultimazione dei lavori fu il cardinale Ascanio Parisano, vescovo di Rimini, venuto a Perugia nel marzo del 1542, in qualità di legato del papa, a sostituire il Della Barba. E sembra che la missione principale di questo nuovo legato sia stata quella di fare ciò che oggi si direbbe una severa inchiesta amministrativa sui lavori del forte; poichè molte dicerie correivano, ed erano giunte sino a Roma, di frodi e di fatti poco onesti, che avvenivano nell'amministrazione dei lavori stessi. Ma in quell'epoca le inchieste si facevano con metodi e con mezzi ben più spicciativi, che non ai nostri giorni: ed infatti, come il cardinale fu giunto a Perugia, fe' immediatamente trarre in prigione un tal Gambaro, che presiedeva alla costruzione del forte in qualità di commissario generale; e la stessa sorte toccò ad un tal Francesco Pacotillo, vice-tesoriere « che con la

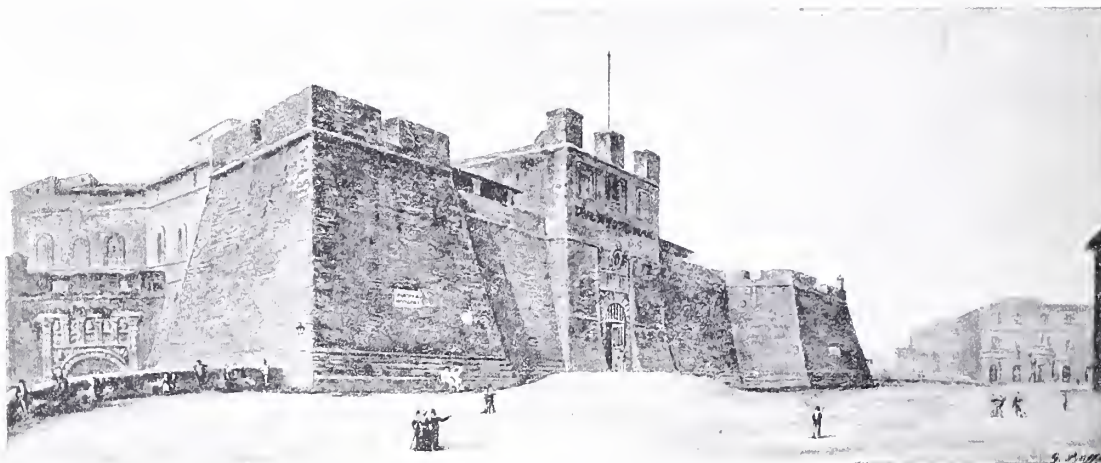


Fig. 4 — La Rocca Paolina. Fronte a Nord e ingresso principale  
(Da un quadro a olio di proprietà del Comune di Perugia)

« intelligenza del Gambaro era stato anch'esso riconosciuto poco fedele nell'amministrazione « dei denari di quella fabbrica <sup>2</sup> ».

In breve tempo la fortezza, per opera del cardinale di Rimini, fu condotta a tal punto, che si potè fornire di artiglieria e di ogni sorta di munizioni, cosicchè nell'anno 1543 potea dirsi compiuta nelle sue parti principali.

Ma, come è facile comprendere, perchè un'opera siffatta si potesse dir finita in tutti i suoi particolari, fu necessario continuare il lavoro ancora per qualche anno.

E così tra il labirinto di macerie, di case scoperciate, o a metà demolite, e di vecchi muri, fu vista sorgere l'imponente mole rossiccia della Rocca, ed inalzarsi celeremente, smisurata e minacciosa.

\* \* \*

La fortezza Paolina comprendeva due opere distinte: in alto il forte propriamente detto, o più comunemente cittadella; in basso un'altra opera detta impropriamente Tanaglia, <sup>3</sup> le quali due opere erano collegate fra loro da un lungo ed alto corridoio (fig. 1).

<sup>1</sup> CLAUSSE, op. cit. vol. III, pag. 377.

<sup>2</sup> MARIOTTI, *Memorie di Perugia*.

<sup>3</sup> Nei disegni e scritti del Sangallo, relativi alla Rocca di Perugia, non troviamo mai adoperato questo



Il forte occupava tutta l'area dell'attuale palazzo della prefettura, una parte della piazza Vittorio Emanuele e parte dell'albergo Brufani, del palazzo della Banca d'Italia e del palazzo Calderini (fig. 2 e 3).

La Tanaglia occupava la zona dell'attuale piazza d'armi più prossima alla cinta daziaria, l'area delle palazzine Biscarini, e parte della caserma dei carabinieri.

Il forte propriamente detto aveva in pianta la forma generale di un quadrilatero. Il fronte rivolto a nord, a tracciato bastionato, misurava metri 120 circa fra i due angoli salienti dei bastioni, e la sua cortina circa metri 70. I fianchi, in questa, come nelle altre fronti, erano pressochè normali alle linee di difesa.

I due bastioni fronteggiavano uno la via del Corso ora corso Vannucci, e l'altro la via Riaria ora via Baglioni.

Sul centro della cortina, ove era l'ingresso principale, si elevava un gran mastio coronato da grossi merloni; e dal piazzale ad esso sovrastante si dominavano tutte le parti dell'opera (fig. 4).

Nella parete anteriore del mastio, e sovrastante alla grande porta d'ingresso, si vedeva, entro una nicchia, la statua in terracotta di papa Paolo III, al naturale, sedente; e sotto di essa, a lettere cubitali la scritta: PAULUS III PONT. MAX.

La grande porta d'ingresso, ornata di bugne di travertino, aveva sopra cinque stemmi,



Fig. 5 — La Rocca Paolina vista da Sant'Anna  
(Da un quadro a olio di proprietà del Comune di Perugia)

di cui uno del pontefice, due dei cardinali nepoti, e due dei legati Della Barba e Parisano, che ressero Perugia durante i lavori del forte. I quali stemmi furono scolpiti in marmo, con mirabile diligenza, da Simone Mosca da Settignano e da Lodovico Scalza da Orvieto.

La fortezza era tutt'intorno circondata da ampio fosso, con strada coperta e spalto; e la porta d'ingresso era munita di ponte levatoio, e protetta da un rivellino.

Il muro di scarpa, ad intero rivestimento, aveva nella fronte rivolta verso la piazza un'altezza totale, dal suo piede al ciglio, di palmi 55, pari a metri 12,30; tale altezza aumentava nelle altre fronti, a causa del forte scoscendimento del terreno, e raggiungeva un massimo di circa metri 24 presso il saliente d'onde staccavasi il corridoio.

La scarpa di quei muri era di  $\frac{1}{5}$  nella parte inferiore sino al cordone, e di  $\frac{1}{10}$  circa dal cordone in su.

Il fronte rivolto ad ovest aveva anch'esso tracciato bastionato, e misurava fra saliente

---

nome di Tanaglia per indicare l'opera bassa. Si deve ritenere quindi che quel nome si cominciò ad usare, e divenne poi d'uso comune, in epoca posteriore.

e saliente metri 82; la cortina, molto più corta di quella del fronte precedente, aveva soltanto 32 metri di lunghezza.

La fronte rivolta a sud non era a tracciato bastionato, ma seguiva una linea spezzata formante due angoli rientranti ed un saliente verso la metà del fronte; tracciato che permetteva un efficace fiancheggiamento. Nel muro di scarpa di questa fronte vi era, e si vede tuttora nel breve tratto di muraglione rimasto, la cosiddetta porta del soccorso.

Seguiva a questa fronte il lungo corridoio, che staccavasi dal saliente formato della convergenza della fronte stessa con l'altra rivolta ad est.

Quest'ultima era quasi in prolungamento del corridoio, e potrebbe dirsi anch'essa una fronte bastionata, che però avesse subito una certa deformazione per essere adattata ad altre opere preesistenti, e che si vollero conservare; quali l'antica porta Marzia, un pozzo di ottima ed abbondante acqua sorgiva,<sup>1</sup> parte del palazzo di Gentile Baglioni, ed altre case. Questa fronte batteva con le sue artiglierie tutta la parte della città, che si prolunga sino a S. Pietro, e la vecchia strada romana.

Fu davvero fortuna che i lavori del forte venissero affidati ad un grande cultore dell'arte antica qual'era il Sangallo; il quale con amorosa cura volle conservare un monumento tanto interessante qual'è la porta Marzia, che così è durato sino a noi (fig. 6).

Intorno a quella porta molto si è discusso da archeologi e da eruditi circa la sua origine, il suo nome di Marzia, la sua antica sede, ed i misteriosi individui, umani o divini, rappresentati con le figure marmoree, che decorano le sue metope. Ma il seguire costoro in simili discussioni esorbiterebbe dai limiti di questo studio. Diremo soltanto che il Sangallo, come si vedrà anche in seguito, non fece che spostare di pochi metri più in avanti quel monumento il quale trovavasi in origine nella cinta delle antiche mura etrusche, di cui gli avanzi si possono tuttora vedere nella galleria sotterranea non appena oltrepassata la porta di pochi metri.

In alto su questo fronte torreggiava il bel palazzo che serviva di abitazione pel comandante del forte. Il corridoio, come si è detto, staccavasi dal saliente sud-est e serviva di sicura comunicazione tra il forte alto e la Tanaglia. La sua lunghezza era di metri 120 circa. Su quest'alta costruzione in mattoni, che da lungi rassomigliava ad un enorme diga, passava superiormente una strada scoperta, i cui muri laterali avevano la normale altezza d'appoggio, per modo da costituire due parapetti per fucileria.

Sottostante a questa strada correva un'altra comunicazione, coperta da robusta volta, e nei due muri laterali eranvi praticate numerose feritoie.

Il pavimento di questa comunicazione coperta poggiava indubitabilmente su di un'altra volta che copriva un altro passaggio ancora più basso, lungo il quale erano praticate in ambedue i muri frontali, cannoniere per artiglierie minute. Sicchè tutto il terreno, d'ambo le parti del corridoio, poteva esser battuto da artiglierie in casamatta, e da un doppio ordine di fuochi di fucileria. Presso il distacco dal saliente vedevasi nel corridoio, un grande arco, sotto cui passava la strada pubblica che saliva verso la città (fig. 7).

La Tanaglia, cui metteva capo il corridoio, consisteva in un'altra opera a pianta trapezia, col fronte principale a tracciato bastionato rivolto verso la strada Cortonese e coi due fronti laterali e fronte di gola a tracciato rettilineo. Da una porta esistente nel mezzo della cortina si poteva far penetrare rinforzi di truppa nell'interno del forte, ovvero eseguire delle sortite, evitando di attraversare l'abitato. Era di capitale importanza, dato lo scopo dell'opera, lo stabilire fra l'interno del forte e la campagna una comunicazione comoda, breve, ed al sicuro da ogni colpo di mano da parte della popolazione: ed il Sangallo vi provvide

<sup>1</sup> Questo pozzo che trovavasi presso l'arco Marzio e la cui canna tuttora esistente, è compresa nella grossezza del muro di scarpa, vedesi segnato con un circoletto nero nella pianta n. 271, ed accanto vi è scritto

di mano del Sangallo: « *Questo si è lo migliore pozzo di Perugia, e lo più abbondante de acqua viva, quale viene compreso nelli palazzi* ».



con queste due opere addizionali, corridoio e Tanaglia, in modo quale non si poteva migliore, tenuto conto della topografia del luogo.

La fortezza era fornita di numerose casamatte difensive pel fiancheggiamento delle varie parti, e di uno esteso sistema di contromine, genere di difesa accessoria cui il Sangallo, comprendendone la grande importanza, dette pel primo vasto e razionale sviluppo.<sup>1</sup>



Fig. 6 — Perugia. Porta Marzia  
(Fotografia Alinari)

Era inoltre provveduta di buone ed abbondanti acque potabili, nonchè di un mulino, che trovavasi nella Tanaglia; aveva un bell'edificio da far polvere e due vaste armerie copiosamente fornite.

L'armamento della fortezza consisteva in 72 pezzi d'artiglieria, fra grossi e minuti, tutti montati sui relativi affusti, e le più grosse di queste artiglierie erano 5 cannoni da 60 e due grossissimi da 80, che avean nome uno il *Diluvio*, l'altro la *Paolina*; ed erano entrambi collocati sul mastio.

Chi entrava nella cittadella si trovava da prima in un grande androne ov'era il corpo di guardia; e si crede, dice il Siepi, che quell'ambiente sottostante al mastio fosse stato parte della chiesa di Santa Maria delle Vergini, ed i piccoli ambienti adiacenti, le celle di quel monastero. Ma una tale tradizione non ha fondamento, poichè dai disegni e schizzi di Antonio e di Aristotile si rileva in modo non dubbio che tutto il fronte dove era l'ingresso

<sup>1</sup> Il Sangallo munì il baluardo Ardeatino da lui costruito per la cinta di Roma di un esteso sistema di contromine ampiamente descritto dal P. Guglielmotti

nella sua classica opera: *Storia della fortificazione nella spiaggia romana*.

principale della fortezza surse sull'area precedentemente occupata dalle case di Gentile, di Braccio, e di Ridolfo Baglioni, e dalla Sapienza.

Ciò può chiaramente vedersi dal disegno nel quale abbiamo cercato di ricostruire, per quanto è stato possibile, e con esattezza molto relativa, l'antica pianta di quella parte della città dove erano le case dei Baglioni, e che fu poi occupata dalla rocca <sup>1</sup> (fig. 8).

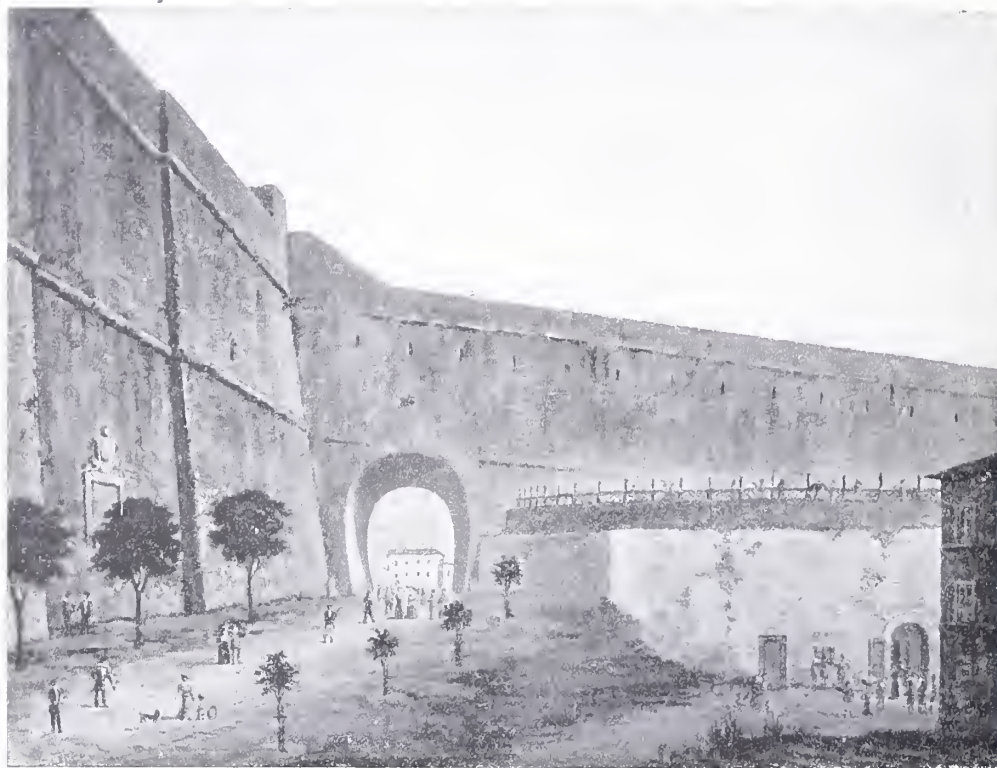


Fig. 7 — La Rocca Paolina. Saliente S.E. del forte e corridoio  
(Da un quadro a olio di proprietà del Comune di Perugia)

Dall'androne si accedeva in un gran cortile quadrato detto il cortile della Stella decorato con 12 arcate e pilastri d'ordine dorico. Nella fascia che girava tutt'intorno a quel cortile era la seguente iscrizione:

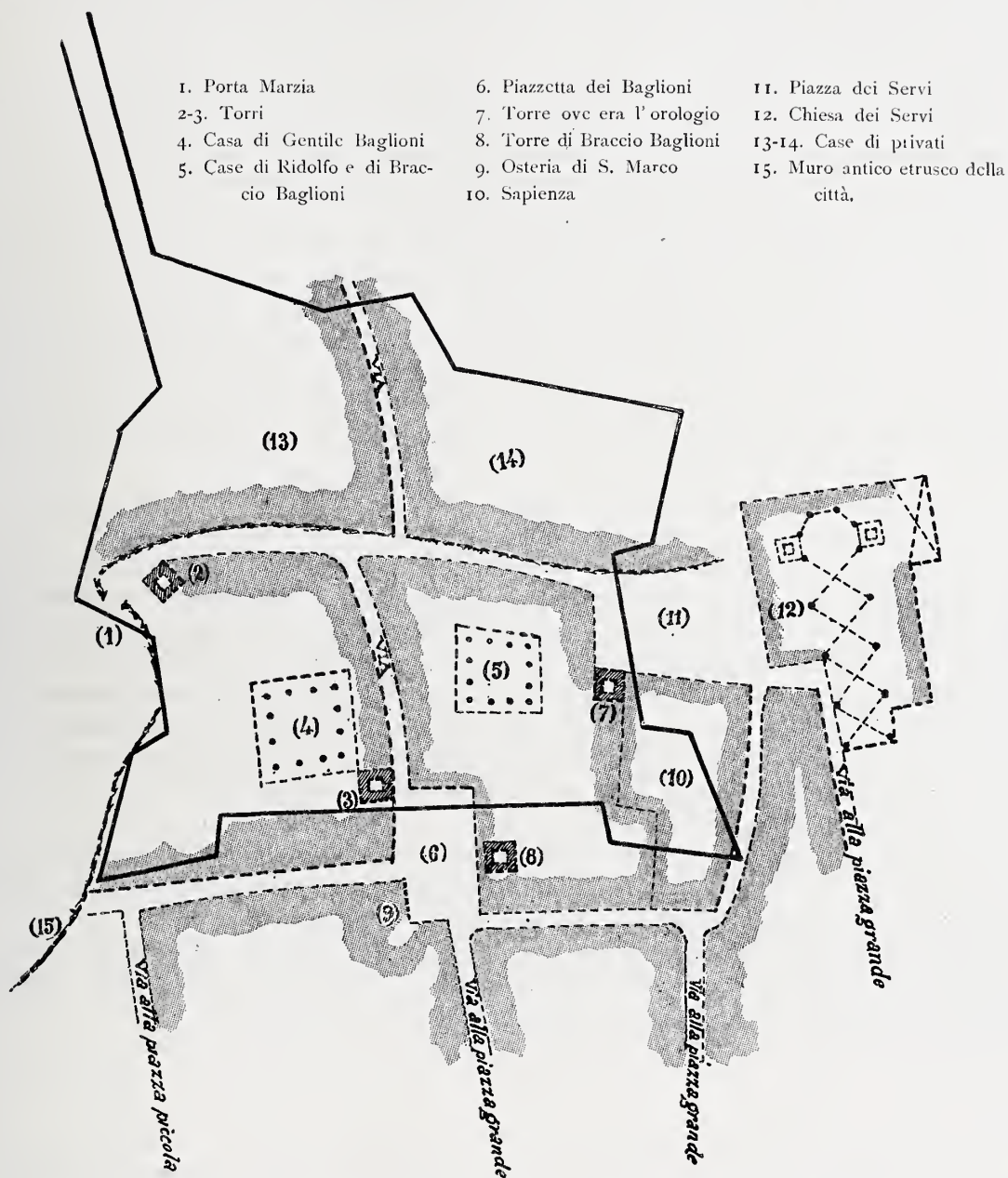
PAULUS III. PONT. MAX.  
TIRANNIDE EJECTA  
NOVO. CIVITATIS. STATU. CONSTITUTO  
BONORUM. QUIETI. IMPROBORUM. FRAENO  
ARCEM. A. SOLO. EXCITATAM  
MIRA. CELERITATE. MUNIVIT  
PONTIFICATUS. SUI. ANNO IX  
SALUTIS M.D.XLIII

Altra iscrizione in cui fosse compresa la famosa frase: AD COERCENDAM PERUSINORUM AUDACIAM non è esistita che nella fantasia di qualche storico, e non mai sulle

<sup>1</sup> Per questo disegno è opportuno avvertire che delle quattro torri in esso segnate, quelle indicate coi numeri 2 e 7 non vi ha dubbio che siano esistite e che la loro ubicazione sia stata presso a poco quale si

vede: per quelle indicate invece coi numeri 3 ed 8 convien fare qualche riserva circa l'esistenza, avendone trovato traccia, ed in modo alquanto incerto, in uno solo dei disegni autografi di Aristotile da Sangallo.





Nota Il piano della piazzetta Baglioni era di circa 15 palmi (pari a m. 3.35) più basso della piazza antistante all'ingresso principale della fortezza ossia del livello dell'attuale piazza Vittorio Emanuele

Fig. 8 — Pianta topografica della parte della città di Perugia ove erano le case dei Baglioni occupate poi dalla cittadella

mura della fortezza. E ciò è affermato persino dal Bonazzi, il quale è tutt'altro che tenero pel papa Farnese.

Sotto le arcate medie laterali di quel cortile erano collocate le statue di San Pietro e San Paolo, scolpite dallo Scalza. Queste due statue furono ivi collocate nel 1805, ma precedentemente eran situate su due pilastri di un cancello, che guardava la piazza del Corso, e da cui si accedeva al forte.

Sotto gli archi di fronte a chi entrava nel cortile, eravi un atrio, sulla cui sinistra si trovavano i dormitori dei soldati; e secondo il Siepi il più grande di tali dormitori si riteneva fosse stato una delle sale del palazzo di Giampaolo Baglioni ed aveva la parte superiore della parete tutta dipinta con affreschi, rappresentanti fatti mitologici in 12 riquadrature frammezzate da quattro stemmi pontifici.

Ma osserviamo che se quella sala era sulla sinistra dell'atrio doveva appartenere invece alla casa di Gentile e non a quella di Giampaolo che restava sulla destra.

Nel mezzo dell'atrio corrispondeva il principio di un ampio corridoio da cui si accedeva in tutte le parti della cittadella. Pel ramo verso est di detto corridoio si andava al palazzo che serviva di abitazione al comandante. Quel palazzo comprendeva una parte delle magnifiche sale della casa di Gentile Baglioni; e venne costruito con bella architettura dallo insigne architetto perugino Galeazzo Alessi, che lo fornì di ogni comodità, in guisa da poter più volte ospitare il papa, i suoi nepoti cardinali, ed i suoi legati.

Era ornato di una bellissima loggia disegnata dallo stesso Alessi e descritta dal Siepi con le seguenti parole:

« È lunga palmi 117. Ha cinque arcate coi pilastri dorici e i triglifi nel fregio, ed alle « estremità due ale che portano tanta larghezza per quanta ne è richiesta in pianta a due « nicchioni che ornano internamente i capi della loggia. Si alzano i pilastri sopra i piedi- « stalli che pareggiano una grandiosa balaustrata compresa nelle arcate. Giace tutta que- « st'opera sopra un vago ed insieme robusto basamento, ordinato con grandi bozze rustiche « che formausi a scarpa da sotto ciascun pilastro lasciando negli intervalli altrettanti archi « rustici. L'interno di questa loggia fu tutto ridipinto a riquadrature, festoni e fiorami, « nel 1805. Degli antichi grotteschi di cui essa era adorna e fatti di buona mano (V. ORSINI, « *Guida*, pag. 326) rimangono alcuni avanzi ».

Le stanze di quel palazzo erano tutte adorne di buoni affreschi di Cristofano Gherardi, detto il Doceno di Borgo S. Sepolcro, del Vasari, di Lattanzio della Marca, di Raffaellino del Colle, di Adone Doni ed altri.

Vi erano inoltre porte e camini scolpiti in pietra con bellissimo disegno e con mirabile maestria da Simone Mosca da Settignano, il quale, come giustamente afferma il Vasari, uguagliava in simili lavori la perfezione degli antichi greci e romani.

\* \* \*

A completamento della descrizione che sin qui si è fatta della fortezza Paolina e che fu desunta dal maggior numero di documenti che fu possibile di esaminare e confrontare, e dalla osservazione diretta delle parti della rocca sopravanzate alla sua demolizione, non si può fare a meno di dire qualche cosa circa i disegni che per quell'opera furon fatti da Antonio da Sangallo e da suo cugino Aristotile, che si conservano nella Galleria degli Uffizi di Firenze. Si potrà così vedere in quali parti la descrizione fatta sia concorde coi disegni stessi, ed in quali altre vi sia discordanza; ed in questo caso sarebbe interessante stabilire, se le discordanze siano dipendenti da varianti, che effettivamente i lavori progettati subirono all'atto della loro esecuzione, ovvero se i lavori furono eseguiti in perfetta conformità dei disegni, e se per conseguenza le discordanze dipendono da modificazioni e trasformazioni eseguite in epoche posteriori, oppure da errore nella descrizione fatta.



Ma non tutte le volte che si presenteranno tali quesiti ci sarà possibile rispondere con assoluta certezza.

I disegni e schizzi relativi alla rocca Paolina che si conservano nella Galleria degli Uffizi sono in numero di venti: e di questi 17 sono di Antonio il giovane da Sangallo e tre di suo cugino Aristotile. Incominciando quasi in ordine cronologico diciamo che uno dei primi schizzi che il Sangallo dovette fare per lo studio del suo progetto, fu indubitabilmente quello segnato col numero 1028 dell'indice geografico analitico; disegno davvero interessante, non tanto per lo schizzo in sè stesso, buttato giù con pochi tratti di penna, quanto per lo scritto, che ci fa conoscere da quali criteri Antonio da Sangallo fu guidato nell'ideare quell'opera.

In tale schizzo è rappresentata la parte della città che venne poi realmente occupata dalla rocca, e cioè la parte che dalle case dei Baglioni scendeva giù sino a Santa Giuliana: di mano del Sangallo vi è scritto: « *Si potria anchora fare la rocha in sulle mura di verso Santa Giuliana e l'altro muro più in dentro a meza via del muro anticho della terra, perchè quanto più fussi discosto dal muro anticho saria mancho cavalierata dall'alto della terra; sicchè bisogna fare de dua partiti l'uno, o pigliare uno pocho dell'alto sopra il muro anticho insieme col basso, o veramente discostarsi dall'alto più che si può e fare uno coritoro che vada di casa lo legato fino alla rocha e buttare in terra Santa Giuliana, e se a da notare che da questa banda la campagna è più larga che da banda nisuna e più piana e più abile al venire al sochorso che banda nisuna.* »

« *Dalla muraglia anticha per fino alla moderna sono più di 100 canne.* ».

Ma poi il Sangallo anzichè fare *de dua partiti l'uno* pensò meglio di attenersi ad un terzo partito, che li comprendesse entrambi, e che pure era la logica conseguenza del suo ragionamento giustissimo. Egli finì, cioè, col fare due opere; una in basso verso Santa Giuliana ove *la campagna è più larga e più piana e più abile al venire al sochorso* ed un'altra opera in alto, la quale occupando la posizione da cui l'opera bassa potea essere *cavalierata*, tenesse testa alla popolazione perugina, e comprendesse entro il suo recinto l'abitazione del legato: collegò poi le due opere con un corridoio (coritoro). Questa definitiva soluzione dovè venire in mente al Sangallo soltanto dopo che il papa esprime la ferma volontà di abbattere le splendide case della potentissima famiglia Baglioni: nè altri che il fiero Paolo III poteva avere un simile ardimento.

I disegni 271-272 e quello 1354 (fig. 9) del predetto indice rappresentano la pianta della fortezza: i due primi sono di Antonio da Sangallo; il terzo di Aristotile.

Paragonando questi disegni con il tracciato dell'opera quale innanzi è stato descritto, si riscontrano pel forte alto differenze lievi e facilmente spiegabili. Una discordanza però richiama la nostra attenzione e si riferisce all'arco Marzio. Il quale secondo quelle piante rimaneva nel suo posto originario e cioè nell'antico muro etrusco, restando però a guisa di fianco ritirato perchè coperto da una specie di orecchione quadrato o musone. Tale sistemazione dovette essere realmente eseguita, poichè sappiamo che fu dopo la venuta del cardinale di Rimini, e cioè dopo il marzo del 1542, e pare per volontà del cardinale stesso, che fu fatto spostare l'arco più innanzi.

Dell'arco Marzio troviamo due disegni: uno, il numero 1043 (fig. 10) è di mastro Aristotile che lo mandava al Sangallo per la sua approvazione. Sotto allo schizzo vi è scritto: *Arco di Marzo* e di fronte al posto ove è segnato un epitaffio si legge, di mano dello stesso Aristotile: « *Da regolone de le lettere sopra l'arco di Marzio sino alla Gholetta de la facia di Gismondo sono palmi 17, el epitaffio si farà in questo mezio, e dove lo attico è lungo e alto.* ».

Ed Antonio rispondeva sullo stesso foglio: « *Voglio si vega tutto l'arco antico e tutta dua li pilastri grandi si vegino, e lo muro novo stia come sta el tocho de penna. Qui non posso terminare se non so dove l'altezza delli 17 palmi se afronta colli regoli del baluardo. Col mal anno che Dio vi dia! Segnatele come stanno in opera le loro altezze, come se afrontano l'una coll'altra a ciò lo possa terminare; qui sono segnate ciascuna da per sè e non* ».

*si vede dove si affrontano l'una con l'altra, ne per lo scritto, mancho si può comprendere. Togliete un pocho più carta. Lo epitaffio voglio stia come è qui segnato sopra a Colonia Vibia ».*

Ed ecco in questo scritto del Sangallo un piccolo saggio di quelli scatti che dovevano essere non infrequenti in quel carattere autoritario ed intollerante, massime quando gli si procurava perdita di tempo nei suoi lavori.

Dello epitaffio di cui si fa cenno, se pure fu collocato, non si trova più traccia alcuna.

Il Clausse nella sua pregevolissima e poderosa opera « Les Sangallo » riporta il primo periodo dello scritto ora citato; e per la frase *lo muro novo stia come el tocho de penna* dice « Ceci demande une explication ». La spiegazione ci sembra ovvia: il muro nuovo doveva stare come *el tocho de penna* del disegno, ossia come il tratteggio, che mostrava appunto quale fosse la sezione verticale del muro, che doveva formare quella specie di orecchione quadrato o *musone* di cui innanzi si è fatto cenno.

L'altro disegno che si riferisce all'arco Marzio è quello segnato col numero 1207 nel quale è uno schizzo dell'arco stesso, e a piede vi è scritto di mano di Antonio: *Porta Bornia di Perugia*.

Parrebbe dunque che l'arco Marzio fosse proprio la porta Bornia o porta Eburnea dell'antica cinta. Ne è da meravigliare di questo doppio nome per una medesima porta, poichè lo stesso accade per l'altro antico arco etrusco della città, quello di Augusto, che frequentemente troviamo chiamato anche porta S. Angelo.

A piè dello schizzo di porta Bornia vi è scritto dal Sangallo stesso quanto segue:

*« Le figure hanno parapetti di gelosie sino a mezzo al bellico e sono tre figure e due cavalli ossia uno per banda; e dove è la mensola dello arco era un animale, ma è tanto consumato che non si conosce per essere di preta tenera; e tutto è mal fatto di modani e di figure, ma solo se ne pigli la invenzione per quello che l'è, perché è variata dalli altri archi trionfali ».*

Si vede dunque, che fu pel grande valore storico ed archeologico di quel monumento e non certamente per lo scarso pregio artistico di esso, che il Sangallo volle prenderne tanta cura per conservarlo ai posteri.

Ma torniamo alle piante della fortezza. Nel disegno 272 che rappresenta la pianta della Tanaglia, si osservano tre differenti tracciati disegnati dal Sangallo, ma di questi nessuno corrisponde esattamente a quello che fu poi realmente adottato. Uno però molto gli si avvicina per forma e dimensioni, ed è quello che ha il suo fronte principale a tracciato bastionato della lunghezza di palmi 344. Secondo un altro tracciato di quel disegno, si vede come il Sangallo avesse anche ideato di dare a quell'opera la forma generale pentagonale anzichè trapezia; poscia egli pensò semplificarla, sostituendo a due fronti bastionati, formanti un saliente lungo la capitale dell'opera, un'unica fronte della lunghezza suindicata di palmi 344.

Non vi ha dubbio che il tracciato definitivamente poi adottato dal Sangallo per la Tanaglia sia stato quello da noi innanzi descritto e rappresentato nella tavola I. Infatti nel codice del De Marchi « Piante militari » che conservasi nella Biblioteca Nazionale di Firenze, troviamo alla tavola 8ª, rappresentata in pianta la cittadella di Perugia (fig. 11); e quella pianta, salvo poche differenze nell'ampiezza degli angoli, da attribuirsi ad inesattezza di disegno e di rilievo, corrisponde in tutto alle piante più recenti che ci rimangono dell'opera. E notiamo che il codice del De Marchi fu disegnato non molti anni dopo che la fortezza Paolina era stata compiuta, e cioè in sulla fine del secolo XVI.

Un altro disegno, quello segnato col numero 1027 (fig. 12), contiene un profilo che ci mostra quale sia stata la sistemazione che il Sangallo dette ai fianchi delle varie fronti. Tale sistemazione era a tre ordini di fuochi: uno basso ed uno alto per artiglieria, uno intermedio per archibuseri. Poichè le artiglierie più basse restavano strette tra il muro di scarpa ed il muro di sostegno del terrapieno più alto, tanto da non aver nemmeno lo spazio necessario al rinculo, il Sangallo praticava in quel secondo muro, ed in corrispondenza di ogni



pezzo, un vano a guisa di nicchione profondo, che si prolungava sotto il terrapieno più alto, e che, oltre a permettere il libero rinculo del pezzo, costituiva un ottimo ricovero pei serventi. A tali vani egli dava nome di « *rinculate coperte* ». Sul foglio stesso accanto al detto

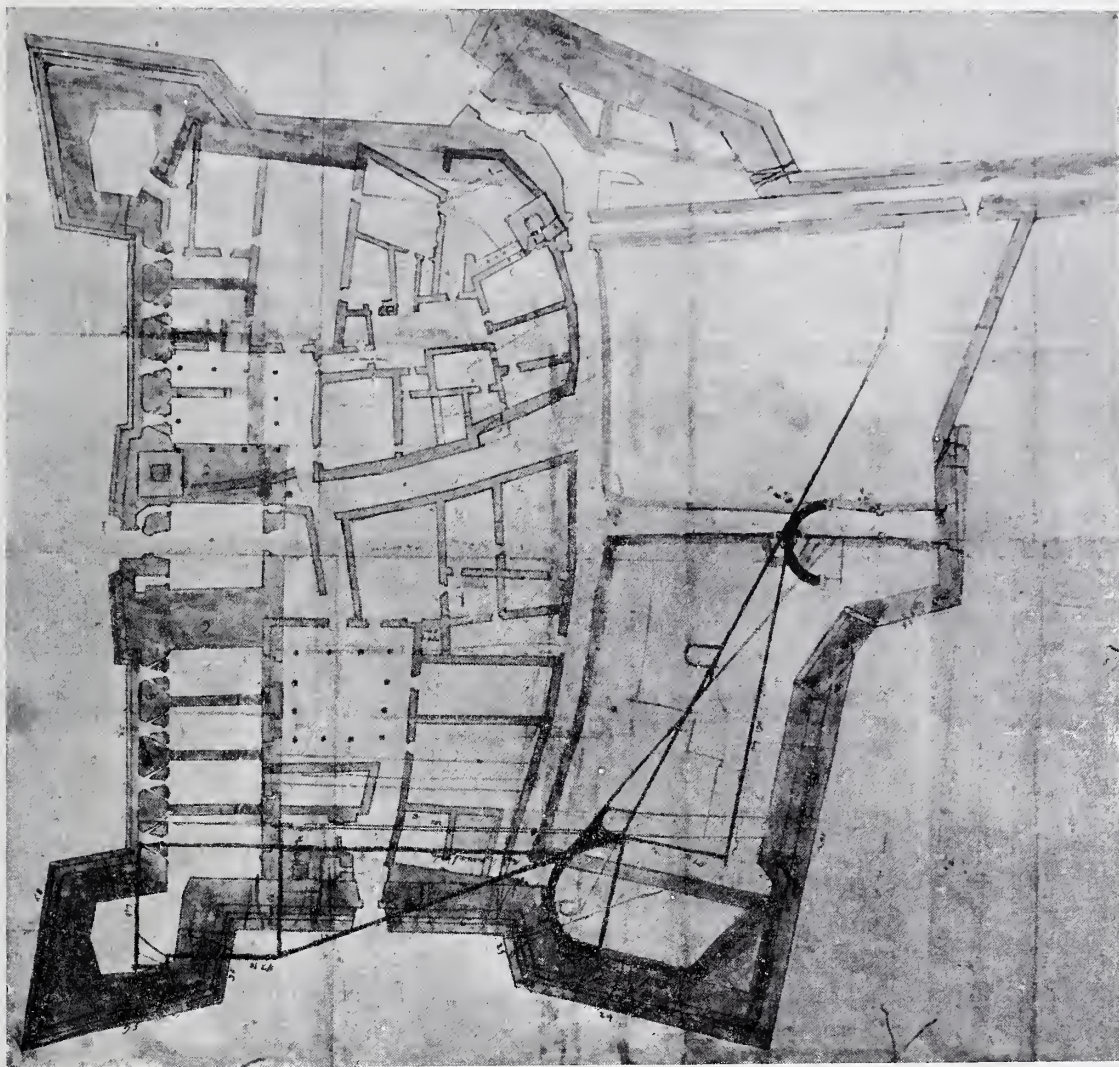


Fig. 9 — Disegno di Aristotile da Sangallo (n° 1354)  
Firenze, Galleria degli Uffizi

profilo, vi è scritto di mano del Sangallo: « *Questo serve per lo fianco di Santo Cataldo e per quello della porta* ».

« *Alli due fianchi di basso le cannoniere saranno sopra al cordone perchè hanno attirare all'insù. Le cannoniere dei fianchi di Santa Giuliana hanno a stare come queste* ».

Nessun'altra sistemazione all'infuori di questa, noi troviamo rappresentata pei fianchi; riteniamo perciò che fu quella effettivamente adottata.

Diciamo infine, concludendo, che chi esamini attentamente tutti quei disegni del Sangallo, e tenga conto dell'epoca in cui furon fatti, non può non restare ammirato per la ricchezza e la varietà di forme onde i nuovi principi del fiancheggiamento e della difesa radente vi sono applicati.

Nei concetti e nelle forme che risultano da quei disegni, la fortificazione moderna, scevra delle incertezze e dei difetti propri di un periodo di formazione, ci appare già perfettamente

organica ed armonica, e soprattutto eminentemente razionale e pratica per lo adattamento mirabile dell'opera alle accidentalità naturali ed artificiali della località: ed in questo gl'ingegneri militari italiani del cinquecento furono maestri sommi.

\* \* \*

Dalla descrizione che dianzi abbiamo fatta della rocca Paolina e da quanto si è detto circa i disegni eseguiti dal Sangallo per la rocca stessa, ci sembra di aver elementi sufficienti per affermare che quell'opera portasse evidente l'impronta del sommo ingegno artistico del suo autore; e ciò pei seguenti caratteri.

Dal punto di vista tecnico militare essa non poteva essere meglio ideata nel suo tracciato, nel suo profilo, nella disposizione delle varie sue parti, nei suoi particolari tutti.

Ed invero nella spigliatezza di quel tracciato si possono riconoscere i buoni principî della fortificazione italiana, applicati però con la maggiore elasticità di forme e praticità di criterî, e senza il pedantismo intransigente di certe scuole e di certi autori, che riducevano la fortificazione ad una determinata combinazione artificiosa di linee.

Pel profilo sembrerebbe, a prima vista, che si potesse rimproverare al Sangallo di avere ancor più esagerato l'inconveniente, comune alle opere di quell'epoca, dell'eccessiva altezza dei muri di scarpa ad intero rivestimento. Ma bisogna considerare che nell'epoca in cui surse la rocca Paolina, quello non poteva ancora dirsi un inconveniente, stante la limitata gettata e la poca esattezza dei tiri d'artiglieria; e soltanto col progredire di questa si vide in seguito la necessità di tenere basse e defilate le murature.

Per la fortezza di Perugia poi, a causa della sua posizione elevata e non dominata da alcun'altra altura vicina, non era proprio il caso di essere preoccupati per gli effetti dei tiri d'artiglieria contro le murature. Invece, tenuto conto dello scopo principale dell'opera, che era quello di tener testa alla popolazione perugina, vi era da essere preoccupati e molto dell'eventuale pericolo di una scalata; per rendere la quale più difficile, il mezzo più efficace era quello di tener molto alti i muri di scarpa. Ciò fu quindi opportuno e savio provvedimento anzichè un difetto di quell'opera.

Nella disposizione delle varie parti, ed in tutti i particolari, abbiamo visto con quanta sagacia di criterî il Sangallo avesse provveduto a qualsiasi bisogno, in modo da rendere la fortezza perfettamente atta al suo compito.

Dal punto di vista architettonico, la fortezza, per la sua mole e forma e giacitura, presentava quell'aspetto imponente, formidabile e pauroso, quale si addiceva all'effetto morale che essa doveva esercitare sulla cittadinanza.

È facile poi riconoscere anche oggi la grandissima difficoltà nell'immaginare e nello eseguire un'opera siffatta, a causa dell'accidentalità del terreno e dell'aver voluto conservare gran parte delle costruzioni preesistenti, utilizzandole, come si è visto, e ad esse coordinando le nuove.

Visitando i sotterranei del forte, tuttora esistenti, si resta maravigliati di trovare laggiù sepolta quasi un'intera parte dell'antica città medioevale. E chi volesse studiare quegli avanzi di costruzioni forse troverebbe elementi sufficienti per ricostruire meglio di quanto da noi si sia fatto, l'antica pianta di quella parte di Perugia ove furono le case dei Baglioni. Or non occorre avere una grande conoscenza tecnica dell'arte del costruire per intendere quanta maggiore difficoltà vi sia in un simile lavoro di adattamento fra il vecchio ed il nuovo, di quella che possa esservi nello ideare e costruire un fabbricato tutto nuovo di pianta. Altri che non fosse stato il Sangallo avrebbe scelta la via più facile e più spedita di demolire interamente ogni costruzione preesistente, e sul bel suolo spianato, tracciare la nuova opera con pianta regolare e simmetrica.

Ma le difficoltà, anzichè causa di scoraggiamento e d'incaglio, sembrerebbe che fossero state di maggior invito e di più forte incitamento al lavoro per gli artefici di quel





periodo storico meraviglioso, che fu il nostro rinascimento. Ed erano costoro, per la maggior parte, umili figli di negozianti, di agricoltori, di fabbri, di muratori, di falegnami, i quali senza aver frequentato scuole o accademie governative, senza aver subito esami, senza aver ottenuto diplomi, ma avendo soltanto imparato l'arte per conto proprio semplicemente, ma appassionatamente, scegliendosi un maestro, e tutt'al più protetti ed aiutati da qualche mecenate, intraprendevano opere colossali, come la rocca Paolina, con una semplicità e parsimonia di mezzi meccanici e tecnici, che ai dì nostri farebbero paura a chicchessia, e con una modestia di atti e di parole, da far quasi nascere il dubbio, che quegli uomini non si rendessero esatta ragione di tutta la immensa difficoltà e di tutta l'importanza delle opere che essi intraprendevano e compivano.

\* \* \*

Per oltre tre secoli Perugia si stette docile e tranquilla sotto la paterna protezione del suo forte, senza dar mai occasione a questo di farle sentire la voce ammonitrice dei suoi

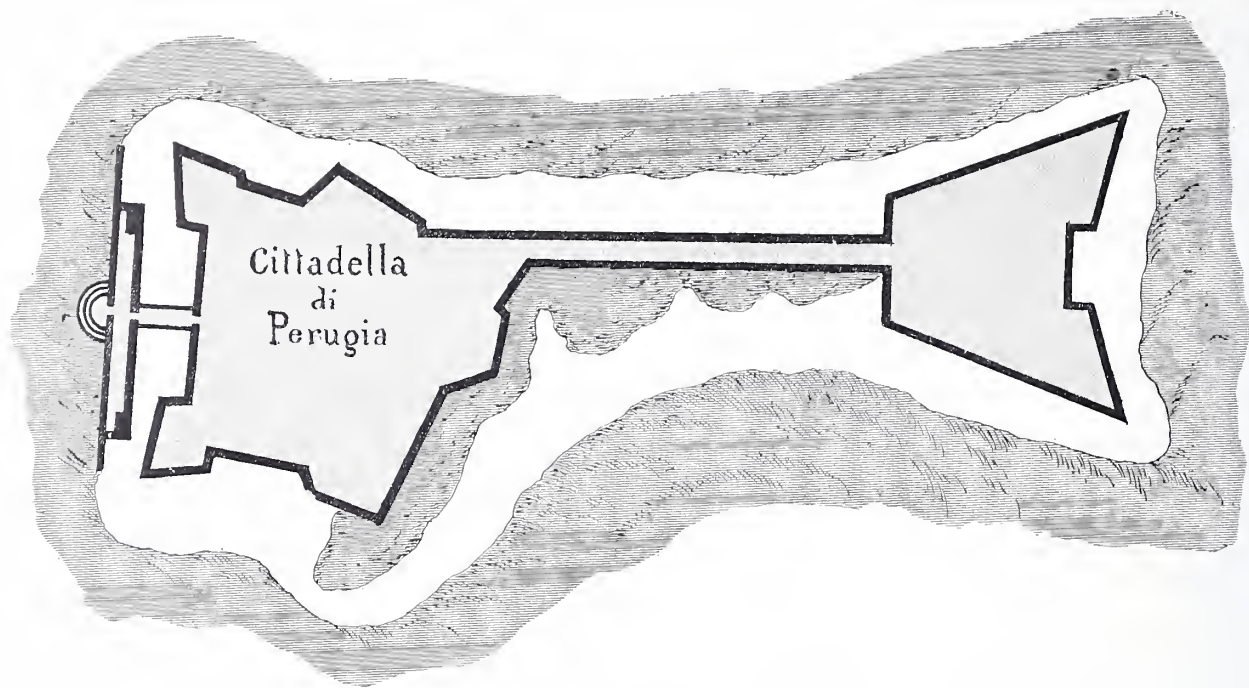


Fig. 11 — La Rocca Paolina. (Dal codice delle « Piante militari » del De Marchi)

cannoni. E per tanta secolare inazione il Mariotti scrisse ed altri ripeterono che quella fu « una bellissima ed inutilissima opera ». Si potrebbe veramente rispondere, che appunto perchè essa non servì fu opera utilissima.

Non vi ha dubbio che quell'opera avesse un troppo grave e pei perugini imperdonabile peccato di origine; e perciò era prevedibile che al primo scoppio di rivolta contro il Governo pontificio, la fortezza sarebbe stata il principale bersaglio delle offese. Ed infatti nelle giornate di entusiasmo repubblicano del febbraio 1798, venne gettata nel fosso e frantumata la statua di Paolo III, venne cancellata l'iscrizione ad essa sottostante, vennero abrasi i bellissimi stemmi collocati sulla porta d'ingresso, andarono dispersi i grossissimi cannoni che stavano sul mastio.

Caduta la Repubblica Romana, il cardinale Rivarola, verso la metà dell'anno 1800, fece distruggere, ricolmandolo, il fosso che era avanti il mastio della fortezza, formando così la piazza che da lui prese nome.

Nell'anno 1805, venuto Pio VII in Perugia, ordinò che fossero eseguiti i necessari restauri alla fortezza, ma nel tempo stesso fece ancora distruggere la rimanente parte del fosso,



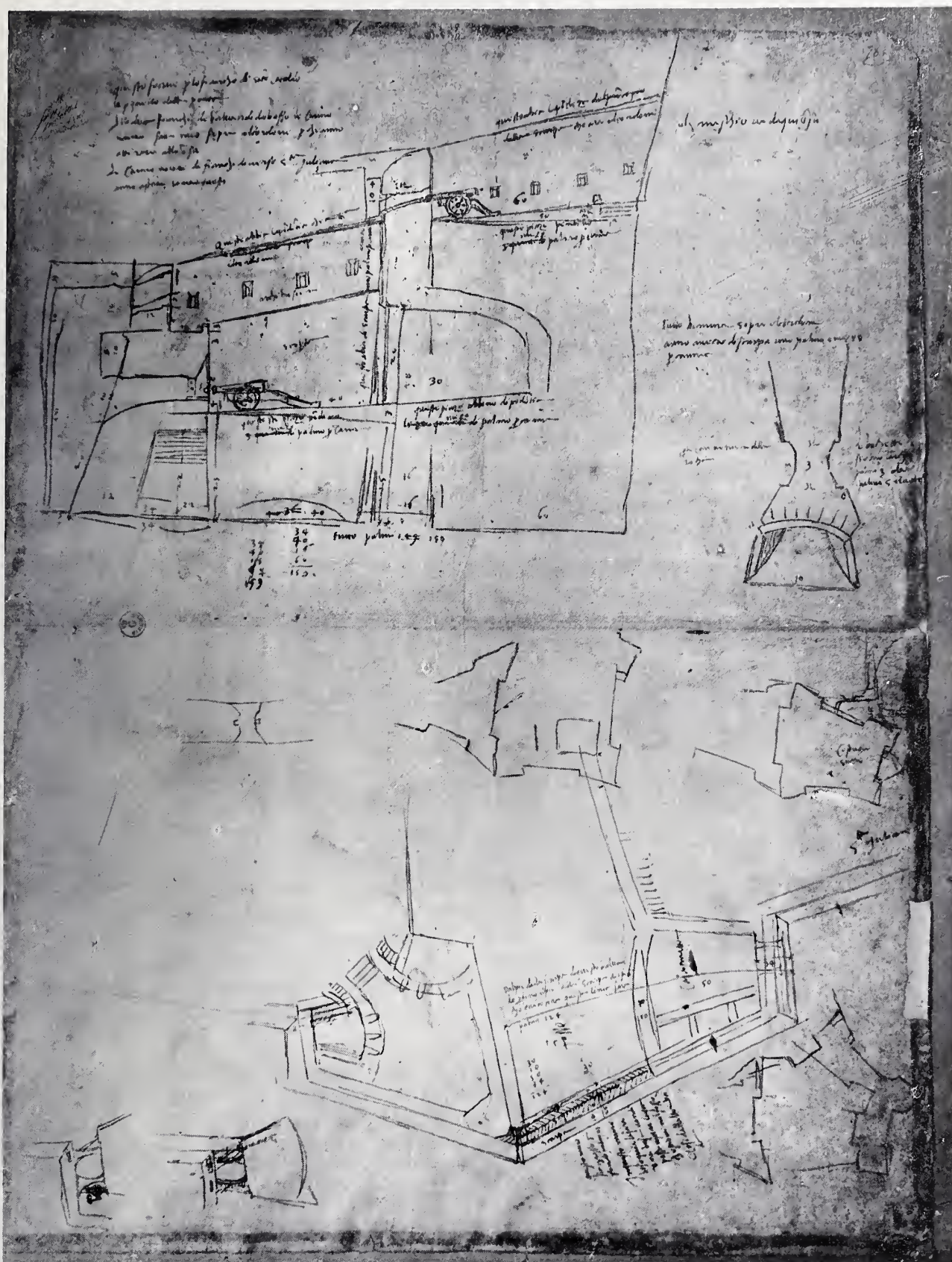


Fig. 12 — Disegno di Antonio Sangallo il Giovine (n° 1027)  
Firenze, Galleria degli Uffizi

che la circondava tutt'intorno, destinandone gli spazi per nuove vie e piazzali, a comodo della città.

Così mutilata e tenuta da piccole guarnigioni di truppe pontificie, la fortezza visse ancora tranquilla e quasi dimenticata, finché giunse il rivoluzionario 1848, che accese la miccia a quel gran cumulo di odî, di rancori e di antipatie, che da secoli covava nel seno del popolo perugino contro quell'opera. E l'esplosione avvenne.

Il 13 di dicembre di quell'anno il Circolo popolare invocò dal Ministero delle armi, che la custodia del forte fosse affidata alla guardia cittadina, e contemporaneamente (strano conubio di domande!) chiedeva la facoltà di far demolire il forte stesso « come quello che si « tuato nel centro della città e contro di essa, era vergogna per lei, e rimembranza di « ingiustizie e sacrifici ».

Ed il Ministero delle armi, con dispaccio del 9 dicembre 1848 si mostrava pronto a soddisfare il desiderio del circolo, rimettendo la demolizione interamente all'arbitrio del municipio, il quale, ad eccitamento del circolo stesso, aveva già informato della cosa il pubblico per mezzo della stampa.

Convocati d'urgenza i consiglieri, fu deliberato d'iniziare senza indugio la demolizione del forte, distruggendo il mastio ed i baluardi che fronteggiavano la via Riaria ed il Corso, e pel resto smantellando tutti i parapetti, in modo da uguagliare al piano stesso del Corso l'intera area occupata dal forte: fu deliberato altresì di provvedere alla spesa accorrente col contrarre un debito di scudi 3000, autorizzando il magistrato a prelevare intanto dalla cassa comunale i fondi disponibili ed occorrenti per intraprendere senza ritardo la decretata demolizione.

Il 23 dicembre, alla presenza di tutta la magistratura, della guardia civica, e di una immeusa folla di popolo plaudente, redatto un regolare verbale, si cominciò l'opera di distruzione: ed il primo colpo di martello fu dato dal conte Benedetto Baglioni, come capo del magistrato.

Muratori e popolo continuarono l'opera; e narra il Bonazzi che fu tale e tanto l'impeto e il furore con cui il popolo accorse a prestare l'opera sua che si ebbero alcuni morti e parecchi contusi. Ma l'entusiasmo della libertà fece passare quasi inosservato quel triste episodio.

Si lavorò con accanimento incredibile da uomini e da donne, che accompagnavano il lavoro con lieti canti; e per la circostanza era stato composto da Antonio Senesi, che il Bonazzi chiama « il pettoruto circolista » un coro dal titolo: « mastro Peppe al baluardo » il quale mastro Peppe era il muratore Giuseppe Bartoccioli, tipo popolarissimo pel suo carattere allegro, pel suo buon cuore e per essere un vero acrobata, qualità che lo rendeva arditissimo nell'arte sua.

Il demolire quelle enormi e solide muraglie non fu opera facile; e tanto eccellenti erano state le malte adoperate dai costruttori, che si dovette ricorrere all'impiego di mine potentissime; una delle quali proiettò grossi massi fin sulla via Nuova, uccidendo parecchie persone. « E così » esclama il Bonazzi « anche dopo 308 anni il papa Farnese si vendicava di noi ».

Restauratosi il Governo pontificio pochi mesi dopo, e cioè nel giugno 1849, cessò il lavoro di distruzione, che però aveva già immensamente danneggiato la bella opera del Sangallo.

In seguito fu disposto per la riedificazione delle parti demolite e per le molte altre riparazioni che occorreano a rimettere la fortezza in buono stato. Fu mandato espressamente da Roma per dirigere tali lavori, il capitano del genio pontificio Costantino Fortis, valente architetto, che condusse i lavori stessi con somma competenza e con entusiastico interessamento: ed egli continuò nell'opera, restando al suo posto, sino al 13 settembre 1860, vigilia dell'ingresso in Perugia delle truppe italiane, comandate dal generale Manfredo Fanti.

Dal Governo italiano la fortezza Paolina fu ceduta al municipio di Perugia, come da istrumento rogato addì 10 novembre 1860 dal notaio Giacomo Antonini: e pochi giorni



dopo, per deliberazione del Consiglio municipale e per consenso di popolo ne fu decretata ed iniziata la totale demolizione.

E la superba costruzione di Antonio da Sangallo fu rasa al suolo!

Si pensò da qualcuno, che col distruggere quell'opera, Perugia perdeva tanta parte di quel suo aspetto caratteristico dovuto alle orme profonde, che nei suoi monumenti han lasciato e medioevo e rinascimento? Si pensò che, se non altro, per essere quella un'opera del Sangallo, doveva considerarsi come uno dei monumenti più insigni della città? Si pensò che con quella demolizione si veniva a spezzare un anello alla catena del patrimonio artistico italiano? Non pare: vi era ancora nell'aria troppo fumo di polvere perchè si potesse vedere tutto ciò.

In verità non si può a meno di deplorare l'inveterata abitudine, che ha il popolo, nei suoi momenti di collera o d'entusiasmo politico, di *addentare i sassi che non può scagliare* e che non hanno proprio nessuna colpa de' suoi mali.

E così in Perugia addentò e sgretolò la Rocca Paolina senza accorgersi che quella volta il sasso era un gioiello!

Ing. G. BACILE DI CASTIGLIONE

Capitano del Genio.

# BIBLIOGRAFIA ARTISTICA

6.

**Inventari di monumenti d'arte, cataloghi di Musei e Gallerie guide nazionali e cittadine, illustrazioni di luoghi.**

Ing. DIONIGI SCANO: *Cagliari medioevale - Impressioni d'arte*. Cagliari, Valdès, 1902.

Alle numerose e pregiate sue monografie sull'arte della Sardegna, l'ing. Scano aggiunge ora questa, che è la prima completa e degna illustrazione dei monumenti, che rimangono in Cagliari, dell'architettura e della scultura medioevale. Completa, ho detto, ma non mi è dato dir completissima; avendo tralasciato l'A. di parlarci dei cospicui monumenti d'oreficeria medioevale, che Cagliari conserva ancora; e la lacuna parmi di qualche momento, perchè, data l'importanza e lo sviluppo che ha avuto in Sardegna l'arte dell'orafa, questa nella storia generale dell'arte dell'isola, presenta uno speciale interesse, maggiore a mio avviso che non altrove.

La storia della scultura sarda è rappresentata nelle sue più caratteristiche manifestazioni, da opere di orafi appunto e d'intagliatori del legno; e i primi in particolar modo ebbero importanza e valore, tali che la fama ne andò oltre i confini dell'isola; come le tracce dell'attività loro che abbiamo in Sicilia, e a Roma istessa, dimostrano.

La lacuna non scema tuttavia pregio all'opera che è in ogni sua parte utile e buona. Al diletterismo delle impressioni artistiche del La Marmora e del Valery; all'accorta affrettata di dati e di notizie che è la « Guida di Cagliari » dello Spano, fonti sinora pressochè uniche di chi cercava una scorta pei monumenti di Cagliari, lo Scano ha sostituita l'opera sua di osservatore paziente e sagace, sorretta da una salda preparazione storica ed artistica; e ha dato a Cagliari medioevale una guida quale possiamo augurare simile a ogni città italiana.

Le conclusioni, cui l'A. perviene nell'esame dei singoli monumenti di Cagliari e delle vicinanze, potranno con nuove ricerche e con nuovi studi, raggiungere forma completa e precisa; ma pensiamo che saranno, in massima accolte da tutti gli studiosi.

Non credo, soltanto, che possa accogliersi l'opinione dello Scano, che identifica in Guglielmo d'Agnolo il Guglielmo che scolpì il pulpito del duomo. Anzi un'opera giovanile del discepolo di Nicola Pisano, quel pulpito è a mio avviso una tarda opera romanica d'un ben diverso Guglielmo. Non forse il Guglielmo che un'iscrizione pisana ricorda, quale scultore del pergamo di Santa Maria?

E. B.

ANDREA MOSCHETTI: *Il Musco civico di Padova*. Padova, Prosperini, 1903.

Il volume che il solerte direttore del Museo civico di Padova ha pubblicato in occasione del Congresso storico internazionale di Roma, raggiunge pienamente lo scopo che l'autore si è prefisso; dimostrare cioè non solo l'importanza del Museo comunale padovano, ricchissimo di preziose rarità bibliografiche, storiche, artistiche, archeologiche, numismatiche, ma anche le cure dell'Amministrazione civica e l'amore della cittadinanza per quelle raccolte, che molti Istituti, anche maggiori, invidierebbero. Infatti il volume di ben 174 pagine in grande formato, illustrato da 34 tavole e da un grande numero di altre riproduzioni, tutte veramente magnifiche, è il risultato del concorso volontoso di cospicui cittadini, uniti nel desiderio di veder universalmente noti agli amatori del bello i pregi delle loro collezioni.

Precedono alcuni cenni storici intorno alla prima formazione e alle vicende del Museo, il quale si divide in tre maggiori sezioni: la Biblioteca, gli Archivi, le Raccolte artistiche, archeologiche e varie; a queste è poi aggiunto il Museo Bottacin, comprendente parecchie bellissime opere di artisti moderni. Quindi, cominciando dalla Biblioteca, il Moschetti procede nella descrizione di ogni singola collezione.

Per limitarci al campo strettamente artistico, ricorderemo che nella biblioteca, insieme con moltissimi altri manoscritti riccamente e artisticamente miniati, figurano quel *Codice capodilista*, che Antonio di Alessio giudice e cittadino padovano scrisse nel 1246, e



quel *liber de principibus Carrariensibus et gestis eorum*, che fu recentemente descritto e illustrato dal Lazzarini e che ci mostra la riproduzione dei più antichi ritratti in terra verde, i quali al tempo del Michiel si ammiravano ancora nella reggia dei Carraresi.

Grande importanza hanno gli archivi padovani, i quali, oltre gli atti spettanti alle magistrature veramente comunali, comprendono anche notevoli atti di autorità governative, che rimasero nel palazzo civico alla caduta del Governo Veneziano.

Ma la maggior parte del volume, nel quale il M. ha illustrato il Museo Civico e Luigi Rizzoli jun. il Museo Bottacin, è riservata alla illustrazione delle collezioni propriamente artistiche.

La notorietà di cui esse godono a buon diritto fra gli studiosi ci dispensa dall'intrattenerci a lungo intorno a quei celebrati lavori, ma non possiamo astenerci dal notare che alcune attribuzioni debbono essere accettate col beneficio d'inventario. D'accordo con i risultati ultimi della critica, per esempio, vorremmo che fosse tolto il nome di Giorgione dai due frammenti di cassone rappresentanti scene mitologiche. Così anche ci sembra che non possa attribuirsi ad Antonello da Messina, e nemmeno ad Alvise Vivarini, di cui altri ha fatto il nome, il bel ritratto di ignoto riprodotto nella tavola XI. a. c.

*Relazione dei lavori eseguiti dall'Ufficio tecnico per la conservazione dei monumenti di Roma e provincia e delle provincie di Aquila e di Chieti nel quadriennio 1899-1902.* Roma, Forzani, 1903.

Dopo la relazione del Sacconi per le provincie delle Marche e dell'Umbria e quella dell'Avena per l'Italia meridionale, eccone una terza dovuta al direttore di un Ufficio regionale forse più importante dei primi due, quella dell'architetto Giulio De Angelis, direttore dell'Ufficio tecnico che ha la responsabilità e la cura della conservazione dei monumenti di Roma, della provincia, e, come se questo già non fosse sufficiente, anche delle provincie di Aquila e Chieti. Relazione sobria e lucida, non infarcita di erudizione fuori di posto, ma intessuta soltanto di fatti e di cifre che le danno una semplicità schematica quale si addice a un libro che va giudicato non per sè stesso, ma per le opere di cui narra l'esecuzione. E queste opere, è doveroso riconoscere, furono — per quanto consentivano gli scarsi mezzi di cui l'Ufficio regionale romano poteva disporre, e considerate anche le peripezie subite in passato dall'ufficio stesso — numerose, sufficientemente pronte ed efficaci.

Ma purtroppo lo stato dei nostri monumenti è tale che ciò che si è fatto rappresenta ben poco di fronte a ciò che si sarebbe dovuto e si dovrebbe fare per venire loro in aiuto e salvarli dal deperimento e dalla rovina. C'è nella brevissima prefazione al volume un passo che

fa davvero stringere il cuore e dovrebbe essere meditato dai nostri legislatori e spingerli a risolvere una buona volta il problema della tutela dei nostri monumenti. «Anno per anno si vedono scomparire o farsi più minacciose parti importantissime di edifici; e specialmente nei monumenti dell'arte medioevale della provincia di Roma e dell'Abruzzo lo stato delle cose è grave. Tutto ciò è assai penoso specialmente per chi deve assistere a questo processo di distruzione, perchè ogni desiderio, ogni impulso a fare è subito divorato dall'impossibilità pecuniaria e ci si sente angustiati...». Tristi parole, che tanto più debbono impressionare in quanto sono di uomo che non le ha scritte per amore della frase, ma per intimo convincimento, frutto della esperienza acquistata con l'esame diretto delle cose. Ma ci dà affidamento a bene sperare per l'avvenire il fatto che a capo dell'Ufficio si trova appunto un uomo che è consapevole delle condizioni delle cose e della responsabilità che gl'incombe; d'altro lato anche il Ministero ha compreso che l'attività dell'ufficio è in grande parte paralizzata da un personale numerosissimo che grava per ragioni di contabilità sul magro bilancio dell'Ufficio, mentre è adibito per necessità a funzioni diverse, — ed è corso al riparo. Però l'opera del Ministero non può e non deve fermarsi qui: bisogna che i fondi per la conservazione dei monumenti sieno resi meno sproporzionati ai bisogni, e allora l'Ufficio, riorganizzato sotto la guida del De Angelis, potrà provvedere con l'energia necessaria alla tutela delle opere d'arte tramandateci in custodia dai secoli, e fare opera non solo giovevole, ma, quel che più importa, sollecita appena i bisogni, e sono tanti, si presentino.

ett. m.

8.

**Periodici:** *Rivista delle riviste straniere - Rivista delle riviste italiane.*

*Bullettino senese di Storia patria.* Anno X, n. 1, 1903. Pag. 3.

Langton Douglas parla delle maioliche di Siena, dimostrando errata l'opinione dell'Urbani de Gheltof, il quale pretese che nessuna fabbrica di ceramica artistica esistette mai in Siena, e dell'Argnani, il quale affermò che la ceramica senese fu solo una tardiva derivazione della faentina. Invece fino dal 1251 troviamo menzionati dei vasellai nei documenti, e nel 1488 Pietro e Nicolò di Lorenzo Mazzaburroni eseguivano le belle ambrogette della cappella Bichi in Sant'Agostino, che sono fra le più notevoli del Rinascimento, contemporanee alle prime prodotte da artisti faentini.

— Pag. 126.

L. Zdekauer rende conto favorevolmente dell'articolo di L. Douglas sul *Real Cimabue* apparso nella *Nineteenth Century* del Marzo 1903. In questo articolo il D. dà un fiero colpo alla personalità di Cimabue, studiandosi di dimostrare che la fama del-

l'artista non ha seria consistenza storica e che il nome di lui fu esaltato dal desiderio di dare a Firenze il primato anche nella pittura pregiottesca.

*Miscellanea d'arte.* Anno I, n. 10-11, ottobre-novembre 1903.

Nell'occasione delle feste celebrate il 25 ottobre 1903 a San Giovanni Valdarno in onore di Masaccio, la rivista ha pubblicato in questo fascicolo una serie di articoli e di documenti intorno alla vita e alle opere dell'insigne maestro. Precedono le fonti della biografia Vasariana, quindi il dott. Marrai si adopera a distinguere nella cappella Brancacci gli affreschi di Masaccio da quelli di Masolino, confermando la divisione fatta dal Vasari; Paolo D'Ancona discorre della *Concezione* della Galleria d'arte antica e moderna, in cui vede molti caratteri dell'arte di Masolino, senza giungere fino al punto di togliere la tavola a Masaccio; P. N. Ferri discute alcuni disegni attribuiti erroneamente a Masaccio; Giovanni Poggi tratta della tavola di questo maestro per il Carmine di Pisa; L. Tanfani Centofanti pubblica alcuni documenti; Carlo Carnesecchi rievoca la figura di Felice Brancacci; Guido Mazzoni ricorda gli epigrammi scritti per Masaccio.

*Napoli Nobilissima.* Vol. XII. Agosto 1903. Pag. 113.

E. Bernich scrive qui e nel fascicolo seguente dell'arco trionfale di Alfonso di Aragona a Napoli sostenendo che il disegno dell'arco non si debba attribuire a Giuliano da Maiano, come erroneamente affermò il Vasari, nè al lombardo Pietro de Martino, ma a Leon Battista Alberti. Il Pisanello prima e Pietro de Martino poi, sarebbero stati, secondo l'A., coloro che avrebbero diretto la costruzione. Dell'Alberti il B. crede scorgere anche il ritratto nell'arco d'Alfonso; precisamente nella figura rappresentata nel medaglione scolpito nel fregio dello stilobate interno: quello di Pietro de Martino sarebbe in una formella del portale.

— Pag. 119.

L. Salazar pubblica un documento che ha interesse per la biografia di Salvatore Rosa e per quella del pittore Francesco Fracanzani col quale il maestro era imparentato.

— Fasc. IX. Settembre 1903. Pag. 137.

P. Piccirilli incomincia in questo fascicolo l'illustrazione di alcuni luoghi e monumenti della Marsica. Scrive qui delle chiese di Santa Lucia, a Magliano, e della chiesa madre di Rosciolo, ambedue costruite nei primi anni del secolo xv dagli artisti Giovanni e Martino, della chiesa di Santa Maria in valle Porclaneta (secolo xi), e del bell'ambone che vi si conserva, opera eseguita nell'anno 1150 dai maestri Roberto e Nicodemo. Nei fascicoli seguenti (ottobre 1903, pag. 148

e novembre pag. 165) il P. ricorda l'ambone di Santa Maria di Moscufo, quello di Cugnoli che i lettori de *L'Arte* conoscono bene,<sup>1</sup> ambedue eseguiti dal maestro Nicodemo, la chiesa di San Pietro in Alba Fucense e alcune opere d'arte che essa racchiude, la chiesa di Santa Maria di Luco. Si ferma poi a parlare più diffusamente della chiesa di San Cesidio a Trasacco, che ha due grandi portali formati in grande parte di sculture del secolo xiii, e nella quale si conservano alcuni paramenti e arredi sacri dei secoli xiv-xvi.

— Fasc. X. Ottobre 1903. Pag. 145.

G. Ceci scrive intorno agli artisti che lavorarono alla chiesa della Croce di Lucca, eretta nel primo decennio del secolo xvii e decorata da Francesco Antonio Picchiatti che fu anche l'autore della ricostruzione generale dell'annesso monastero. Il C. ricorda gli artefici i quali lavorarono col Picchiatti e con G. B. Manni (che successe a quest'ultimo come architetto della Croce di Lucca), e i successivi abbellimenti arrecati alla chiesa e al Monastero.

*Rassegna bibliografica dell'Arte italiana.* Anno V, n. 7-10. Ascoli Piceno, 1903. Pag. 97.

G. BARDOVAGNI, Alcuni cenni storici intorno alla casa nella quale nacque Raffaello.

— Pag. 103.

G. Cantalamessa illustra il quadro del Guardi donato alcuni mesi or sono dal principe di Liechtenstein alla Galleria dell'Accademia di Venezia.

— Pag. 107.

E. Calzini richiama l'attenzione sulla chiesa di Sant'Angelo in Montespino, che fu fondata, secondo la tradizione, dai Longobardi e che risale certo ad un tempo assai remoto. La chiesa che giace oggi in completo abbandono è soprattutto interessante per una bellissima cripta.

— Pag. 110.

E. Scatassa pubblica, traendole da documenti di archivi urbinati, alcune notizie biografiche intorno al pittore Evangelista di Maestro Andrea di Piandimere, scolare di Giovanni Santi, nato intorno al 1458 e morto nel 1549. Temiamo però che sia incorso qualche errore di date o che non tutti i documenti debbano riferirsi all'artista, perchè ci sembra difficile che nel 1548, quando l'artista avrebbe dovuto essere già più che novantenne, s'impegnasse a dipingere una cupola.

— Pag. 125.

Recensioni e bibliografia.

<sup>1</sup> Vedine la riproduzione e la descrizione ne *L'Arte*, anno V, fasc. novembre-dicembre 1902, pag. 424 e seg.



*Rassegna d'arte*. Anno III, n. 9, Milano. Settembre 1903. Pag. 129.

P. Molmenti in un breve studio su i primi pittori veneziani ribatte l'asserzione contenuta in un articolo del prof. Moschetti su Giovanni da Bologna: avere fiorito in Venezia poco dopo la metà del Trecento una scuola pittorica, per quei tempi, famosa. Il M. dimostra come lo svolgersi della pittura a Venezia nel secolo XIV fosse assai lento e come sulla laguna l'arte si trovasse in quel tempo in arretrato, di fronte allo sviluppo che aveva preso nelle altre città venete della terraferma. Padova, Verona, Treviso.

— Pag. 133.

Corrado Ricci scrive del pittore Alessandro Araldi, fiorito a Parma nella seconda metà del secolo XV. Dimostra come questo artista « di poca fantasia e di natura eclettica, raccogliesse forme e motivi in tutte le scuole, e quel che è peggio li inserisse nelle sue opere senza fonderli e senza assimilarli ». Così è che nei suoi dipinti si scorgono tracce ora Mantegnesche, ora Bellinesche, ora del Francia, ora del Pinturicchio. Influssi Pinturicchieschi rivela un affresco con la *Disputa di Santa Caterina*, dipinto dall'Araldi in una cella dell'orto del convento di San Paolo in Parma. Due disegni dell'Araldi per quest'opera, uno nel British Museum, un altro agli Uffizi sono ancora assegnati alla scuola del Pinturicchio.

Il R. accenna alle altre opere di questo pittore e ricorda infine e riproduce un *San Sebastiano* della Galleria di Parma, che reca la firma di un altro Araldi, di *Josaphat de Araldis*, firma che fu per lungo tempo interpretata erroneamente come quella di un Josafat Aldi.

— Pag. 140.

E. Scatassa pubblica un documento intorno ad alcuni stucchi eseguiti dall'artista Agostino Sylva da Como (secolo XVII) nel Duomo d'Urbino.

— N. 10, ottobre 1903. Pag. 145.

F. MALAGUZZI VALERI: *La pittura reggiana nel Quattrocento*. — L'A. si ferma particolarmente sulle decorazioni murali di case Reggiane, e sulle pitture di Giacomo e Bartolomeo Maineri, di Lazzaro Grimaldi, di Francesco Caprioli. Parecchie riproduzioni accompagnano l'articolo.

— Pag. 154.

L. Marinelli riproduce e illustra brevemente il palazzo dei Riario Sforza a Imola, fatto costruire intorno al 1482 da Girolamo Riario, marito di Caterina Sforza, contessa d'Imola.

— Pag. 158.

G. Bertoni ed E. P. Vicini danno notizia di documenti dell'Archivio notarile di Modena nei quali si

si trova il nome del pittore Nicolò, figlio di Guido, da Reggio, cittadino modenese (fiorito nella seconda metà del Trecento), che, com'è noto, eseguì uno dei dipinti dell'antico battistero di Parma.

— N. 11, novembre 1903.

CORRADO RICCI: *Altri due dipinti di Jacopo Bellini*. — Il primo è una *Madonna col Bambino* scoperta e posseduta dal dott. J. P. Richter, il secondo l'altra *Vergine col Bambino e un adorante* che è nel Museo del Louvre e porta ancora il nome di Gentile da Fabriano. Già il Venturi aveva tolto questa pittura a Gentile per assegnarla alla scuola del Pisanello.

— Pag. 166.

G. Cagnoia illustra un trittico da lui posseduto, il quale reca nella parte centrale l'*Annunciazione* in legno scolpito, e nei due sportelli laterali le figure di San Filippo e di Sant'Agostino a tempera, dipinti, secondo l'iscrizione, nel 1452 da Bartolomeo e Antonio da Murano.

*Rivista ligure di scienze, lettere ed arti*. Anno XXV, fasc. III, maggio-giugno 1903. Pag. 127.

Il dott. Alfredo Romualdi illustra il bel chiostro di Sant'Andrea in Genova, <sup>1</sup> il quale sorse là dove era il *forum* dell'antica città e dove i milanesi, fuggendo la patria in preda al saccheggio di re Alboino, costruirono il *palatium* dei vescovi. Il Romualdi, sul fondamento degli scavi recentemente eseguiti dal prof. Campora e dall'ing. Grondona, dimostra in Sant'Andrea l'esistenza di due chiese sovrapposte, la prima delle quali risale alla fine del secolo X o al principio dell'XI, la seconda al primo ventennio del secolo XVI.

— Fasc. IV, luglio-agosto 1903. Pag. 211.

Luigi Becherucci dà conto favorevolmente dell'opera del Cervetto sui *Gaggini da Bissone*.

— Fasc. V, Settembre-ottobre 1903. Pag. 239.

L. A. Cervetto studia la porta genovese così detta *Dei Vacca*, dimostrando con notizie d'archivio che essa fu costruita nel 1155 su terreno di proprietà dei Benedettini di san Siro, e illustrando tutta la storia dell'importante monumento, che servì di fortezza durante le lotte tra guelfi e ghibellini.

— Pag. 276.

Recensione del volume di FIERENS GEYAERT, *Nouveaux essais sur l'art contemporain*. Paris, Alean, 1903. (Favorevole).

ETTORE MODIGLIANI.

<sup>1</sup> V. *L'Arte*, anno V, fasc. VII-VIII, pag. 261-262.

9.

**Pittura.**

JOHANNES GUTHMANN: *Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael*. Leipzig, Hiersemann, 1902.

Il giudizio dato dal Taine sulla poca importanza del paesaggio nella pittura italiana del Quattrocento fu già con belli esempi mostrato contrario al vero; ma quanta potenza di pensiero e quanta bellezza spira nei paesaggi delle nostre più gloriose pitture, non era ancora stato dimostrato con abbondanza di documenti.

A molti studiosi deve aver sorriso l'idea di un'opera così bella, che dava modo di parlare in un solo volume di un grande numero di pitture meravigliose. Infatti, mentre il Guthmann preparava questo suo libro, Wolfgang Kallab, nel XXI volume dell'*Annuario delle collezioni d'arte imperiali austriache*, pubblicava, nel 1900, il suo pregevolissimo studio: *Die toskanische Landschaftsmalerei in XIV und XV Jahrhundert, ihre Entstehung und Entwicklung*.

Ma poichè l'opera del Kallab attendeva soprattutto alla ricerca dell'origine della pittura di paesaggio e risaliva alla pittura antica e allo svolgersi di essa nell'arte bizantina, il Guthmann cercò di seguire piuttosto il grande volo dell'arte nostra nel Trecento e nel Quattrocento per giungere a Raffaello.

L'A. esalta l'importanza significativa dei pochi elementi del paesaggio usati nella pittura da Giotto, e i suoi tentativi di rappresentare lo spazio.

Duccio concepiva il paesaggio come una varia sceneggiatura per disporvi i diversi momenti dell'azione; Simone Martini e Lorenzetti già vedevano la campagna aprirsi e estendersi lontana.

L'elemento pittoresco domina in Gentile, l'ingenuo sentimento della natura nell'Angelico, mentre con Masaccio la campagna ha voce e potenza nuova per accordarsi all'azione. Lo studio diventa poi sempre più complesso e non è facile dire in breve il processo per il quale dagli studi dal vero si passò al paesaggio ideale.

Per quanto sia grande l'importanza degli sfondi naturali nelle pitture, pure essi non bastano al giudizio dell'opera; ed è perciò che spesso l'A., senza accorgersene, si allontana dal soggetto per darci intero il quadro dello svolgersi dell'arte. Se, e nel giudizio delle opere di Masolino e di Masaccio, e nell'attribuzione al Verrocchio di quadri del Botticini, e in tanti punti controversi, l'A. si attiene all'opinione, non sempre giusta, dei suoi maestri, non è qui il caso di riaccendere discussioni che non si possono esaurire se non in opere speciali.

Di lavori così complessivi non si può dare che un giudizio generale, e questo deve essere di lode per il Guthmann.

G. Fog.

GIUSEPPE GEROLA. *Emanuele Zane da Retimo (Un pittore bizantino a Venezia)*. Dagli *Atti del R. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arte*. Tomo LXII.

Questo lavoro porta un notevole contributo alla storia della pittura bizantina del secolo XVII, specialmente per l'isola di Creta. Mentre uomini di scienza e di lettere abbandonavano questa terra per insegnare nell'Università di Padova, una schiera numerosa di artisti veniva «a rigenerarsi al battesimo dell'arte veneziana». Uno di tali artisti fu Emanuele Zane da Retimo, poeta e pittore, che ha lasciato in Italia parecchi saggi dell'attività sua, i quali stanno bene a dimostrare come questi maestri greci venuti in Occidente rimanessero ciechi agli splendori dell'arte nostra: lo Zane stesso non si chiamò mai pittore, ma semplicemente «iconografo». L'A. ci offre nel suo studio qualche frammento delle opere poetiche dello Zane; quindi esamina e descrive accuratamente i dipinti che di lui rimangono: la tavola di San Spiridione nel Museo Correr, un quadretto nella collezione Giustinian Recanati, due dipinti nella chiesa di San Giorgio dei Greci in Venezia. Importanti sono le notizie nuove intorno allo Zane e alla sua famiglia, in cui figurano altri letterati e pittori, tratte dall'Archivio di Stato e da quello di San Giorgio dei Greci. Auguriamoci che l'A. faccia seguire a questo qualche altro lavoro, che ci aiuti a comprendere e a conoscer meglio gli artisti bizantini che ebbero relazioni con Venezia e con l'Italia.

A. Mz.

*La Galleria d'arte moderna in Roma*. Roma, Danesi, 1903.

La Ditta Danesi ha avuto un'ottima idea; quella di pubblicare, e a buon mercato, una raccolta di riproduzioni a colori delle migliori pitture della Galleria nazionale d'arte moderna in Roma. In questa prima puntata sono comprese tricromie di opere di F. P. Michetti, Celentano, Tavernier e Postiglione e sappiamo che nelle prossime saranno riprodotti quadri di Favretto, di Sartorio, di Patini, di Petiti, ecc.

Se la Ditta Danesi saprà continuare a scegliere con intento d'arte tra le numerose opere che affollano le sale della galleria romana, e se le riproduzioni si manterranno all'altezza di queste che abbiamo sotto l'occhio, farà opera doppiamente utile: divulgherà la conoscenza di quanto di meglio si contiene in quello che dovrebbe essere il sacrario dell'arte moderna italiana e dimostrerà ancora una volta che gli stabilimenti



grafici d'Italia non debbono temere il confronto con quelli stranieri.

G. LAFENESTRE ed E. RICHTENBERGER: *La peinture en Europe. Rome. (Le Vatican. Les églises)*. Paris, Société Française d'éditions d'art, 1903.

Anche senza attendere il secondo volume di questa pubblicazione, il quale riuscirà anche più utile del presente, trattando non solo delle gallerie dello Stato, ma anche delle private, non troppo bene note al gran pubblico, non vogliamo tardare ad annunciare la bella illustrazione che delle pitture del Vaticano e delle chiese di Roma ci hanno dato il Lafenestre e il Richtenberger, veramente benemeriti, con tali loro guide, della diffusione della coltura artistica.

Gli autori in questo volume, come negli altri della stessa collezione, hanno raccolto con la massima diligenza ciò che è stato scritto su ogni singola opera d'arte da loro presa in esame, o almeno hanno sempre tenuto conto di quelle pubblicazioni che meglio servono a lumeggiare le quistioni controverse, e hanno disposto tutto il materiale pazientemente riunito in modo che, non solo il gran pubblico, al quale questi libri sono diretti, ma anche gli studiosi possano trarne giovamento, risparmiandosi talvolta lunghe e noiose ricerche. Osserviamo però che il riferire, specialmente nelle quistioni gravi, il parere degli scrittori, astenendosi, forse per troppa modestia, dall'emettere il proprio, il disporre su uno stesso piano opinioni diverse, spesso contraddittorie, senza dare rilievo all'una piuttosto che all'altra, lasciando in dubbio il lettore che per la prima volta si trova davanti al monumento quale sia il giudizio che si avvicina di più alla verità, costituisce da un lato forse un pregio, dall'altro indubbiamente una menda che il L. e il R. avrebbero potuto e saputo evitare.

Raccogliere tutte le opere pittoriche conservate in quei musei che sono le chiese di Roma e saper scegliere quelle che possano presentare interesse contemporaneamente per il conoscitore d'arte e per il profano, per lo studioso e per il *touriste*, è cosa di straordinaria difficoltà: tuttavia gli AA. hanno compiuto abbastanza bene il loro compito, hanno riunito con diligenza e scelto con lodevole discernimento. Con questo noi non vogliamo dire che il loro lavoro sia perfetto e completo, e che parecchie altre opere non avrebbero dovuto trovar posto nel loro scritto,<sup>1</sup> ma

<sup>1</sup> Gli autori hanno dimenticato, p. es., gl'importantissimi affreschi medievali di S. Urbano alla Caffarella, l'affresco di San Giorgio in Velabro, dato a Giotto e da poco attribuito al Cavallini, la piccola e squisita *Madonna* di Pietro Lorenzetti della chiesa di Santa Lucia del Gonfalone, la pregevole tavola dei primi anni del Cinquecento in San Nicola in carcere, il bell'affresco dei Santi Vito e Modesto, dato recentemente ad Antoniazio Romano (cfr. *L'Arte*, V, 333), le pitture di S. Salvatore in Lauro, di S. M. in Campitelli, l'affresco di Mengs a Sant'Eusebio, ecc.

non esitiamo ad affermare che, considerato il *mare magnum* nel quale navigavano, il L. ed il R. hanno aggiunto alla loro collezione un libro non certo inferiore agli altri, un libro buono ed utile che dovrà trovar posto nella biblioteca dello studioso e nella valigia di colui che si appresta a penetrare tra le mura della città sacra, desideroso di ammirarne i tesori dell'arte.

ett. m.

10.

#### Scultura.

ALFRED G. MEYER: *Donatello*. — N. LXV der Kuenstlermonographien, in Verbindung mit Andern herausgegeben von Heinrich Knackfuss. — Bielefeld u. Leipzig, Velhagen & Klasing, 1903.

Il dotto storico del *Rinascimento lombardo*, professore all'Università delle scienze tecniche di Berlino, ci dà nel presente volumetto non tanto una biografia nel senso stretto della parola del sommo fra gli scultori fiorentini, quanto una sintesi della evoluzione artistica di lui, desunta dall'esame delle immortali sue opere. Benchè — come abbiamo accennato in questo stesso periodico (anno 1897, pag. 477) — la raccolta di cui lo scritto del Meyer fa parte sia destinata, più che agli eruditi, alla divulgazione della conoscenza in fatto di storia dell'arte, il presente suo fascicolo non lascia per nulla a desiderare l'erudizione. Anzi, in quanto a serietà d'investigazione, a conoscenza di tutto il materiale letterario, fino a quello nascosto in fonti remote di origine occasionale, a forza d'indagine, a profonda penetrazione psicologica, fine e ponderata osservazione dal lato estetico, per acume di critica e serietà di giudizio, infine per la dote del suo autore di rivestire i suoi pensieri di una forma tanto geniale quanto squisita — da incantare il buongustaio letterario — pel complesso di tutti questi pregi lo scritto del Meyer si eleva di molto sopra al livello di un apprezzamento complessivo del grande innovatore della scultura ed è un lavoro al quale facilmente si dovrà aggiudicare la palma fra tutti quelli di simil genere finora usciti alla luce.

Se nelle seguenti pagine dunque verranno esposti alcuni pareri, i quali dimostrano che non ci troviamo del tutto d'accordo col chiaro autore, non si crederà perciò che non valutiamo pienamente le sue opinioni. Le nostre obiezioni hanno unicamente lo scopo di apportare, anche da parte nostra, quel poco che possiamo al chiarimento di questioni rimaste finora alquanto al buio, ma la cui soluzione deve stare a cuore di tutti gli ammiratori del sommo maestro.

Il nostro A. propende (pag. 11) — come del resto anche tutti i suoi predecessori — a identificare la statua in marmo del David nel Museo Nazionale con la «figura de uno ex duodecim profetis adhoc (?) David profete»,

allogata a Donatello nel 1408, per essere collocata «super sprono unius tribune, etc.». Invece quest'ultima era quel gigante o colosso, di cui parlano i biografi, fatto di mattoni e stucco che, ancora al tempo del Cinelli, stava, benchè consumato dalle intemperie, in alto su uno degli sproni della tribunetta dal lato settentrionale del duomo, accompagnato da un altro che il Cinelli, seguendo in ciò il Vasari (II, 416), attribuisce pure a Donatello, mentre molto probabilmente era quello fatto da Nanni d'Antonio Banchi, e di cui nell'allogazione sopra citata si fa menzione, come esempio da esser seguito da Donatello. Del resto le espressioni di «edificare, costruire» usate nel documento in discorso per le opere in questione, mettono fuor di dubbio che esse erano proprio quei colossi costruiti di mattoni e stucco.<sup>1</sup> La statua del David dunque, che nel 1416 fu traslocata nel Palazzo dei Signori, e oggi si trova nel Museo Nazionale, dovè essere scolpita in seguito a qualcuna delle altre allogazioni fatte in quegli anni così frequentemente al maestro, e di cui si ha menzione nei documenti dell'opera, non abbastanza precisa però per poter sempre determinare i loro soggetti. Ma fatta anche astrazione degli argomenti testè addotti, quale figura avrebbe fatto il *David* del Museo Nazionale collocato a un'altezza che eccede ancora di non poco quella delle statue di Donatello nelle nicchie del campanile, e a che fine il maestro l'avrebbe elaborata così particolareggiatamente come di fatti è?

Il bassorilievo del Giovannino in pietra serena, proveniente dalla badia di Settimo, nel Museo Nazionale, finora generalmente fu riconosciuto come lavoro di Donatello. Ci si permetta di metter in campo la questione se non si dovrebbe piuttosto assegnare a Desiderio. Nessuna delle fonti ne parla come opera di Donatello; ma a questo argomento noi non vogliamo dare troppo peso, perchè la scultura in discorso, non per suo pregio artistico, ma per sua apparenza materiale, non desta quell'attenzione come le produzioni di maggior mole e conto. In quanto alla sua attribuzione attuale non contestata, noi domandiamo: non furono in questi ultimi tempi tolte a Donatello anche le teste di fanciulli, assegnategli prima con unanime consenso, ed ora con lo stesso rivendicate a Desiderio? Si metta ora a confronto del Giovannino l'altro nel tondo di marmo, già in casa Niccolini ed ora presso la marchesa Arconati a Parigi, e non potrà negarsi la grande analogia di stile, di trattamento tecnico, di espressione alquanto goffetta, fino in certe particolarità, come sarebbe il nodo con cui la pelle è legata sul dorso, il modo di staccar il profilo dal fondo sottotagliandolo. La finitezza, *à outrance*, poi dell'esecuzione che, per esempio, differenzia la stoffa del panno, dandole con la raspa una superficie

tutta speciale, corrisponde all'indole focosa del maestro, e ritrovasi in alcun altro dei suoi lavori autentici?

Anche il busto cosiddetto di Niccolò da Uzzano ci dà cagione a qualche osservazione. Per primo è facile convincersi che porta a torto la sua denominazione. Esso raffigura un uomo al più di sessant'anni; dovrebbe dunque esser stato eseguito fra il 1415 e il 1420, se rappresentasse l'Uzzano (1359-1433). Ma in questi anni lo stile di Donatello era egli proprio quello del busto? Non accenna egli decisamente a un'epoca molto posteriore, se mai l'opera gli si vuol attribuire? Fra le medaglie fiorentine ne abbiamo una di Niccolò Uzzano,<sup>1</sup> di autore anonimo, ma che, senza dubbio, appartiene al tempo, in cui in questo genere dell'arte operò Niccolò Spinelli (1430-1514); non è dunque in nessun caso anteriore, anzi più probabilmente è posteriore al 1450. Se per conseguenza non si tratta che di una restituzione, bisogna nientemeno ammettere che per essa si fosse ricorso a qualche documento autentico di pittura o scultura, giacchè era questione del ritratto di uno dei notissimi e rinomatissimi cittadini di Firenze. Ora le fattezze dell'Uzzano della medaglia, quasi cinquantenne, corrispondono benissimo al carattere che gli danno gli storici contemporanei di «uomo di dolce condizione e di grossa pasta» (Cavalcanti), e nel quale egli stesso ci si rivela nella sua attività politica. Ma non hanno nessuna somiglianza con le fattezze del busto, che raffigura un carattere di una energia estrema e una risolutezza da sfidare ogni ostacolo; esso, per conseguenza, non può essere il ritratto dell'Uzzano. Tale piuttosto noi ameremmo di raffigurarci il fiero e coraggioso gonfaloniere Piero Capponi nell'atto di opporsi all'insolenza di Carlo VIII. E a tale epoca ci pare anche corrisponda di più lo stile e tutto il concetto del nostro busto, sulla cui attribuzione a Donatello, per quanto sia opera di sommo pregio, noi facciamo le stesse riserve che altri prima di noi avevano già espresse, e che anche il nostro autore (pag. 39) giudica di tal peso da meritare serio esame.

Ci è grato il vedere che l'A. è in pieno consenso con noi per quanto concerne la data dell'esecuzione del tabernacolo della parte guelfa in Or San Michele (pag. 49).<sup>2</sup> E in appoggio egli adduce il tabernacolo dell'Annunziata in Santa Croce, sincrono o quasi, allegando (pag. 62) che anche in esso Donatello crea tanti motivi fino allora sconosciuti o non adoperati, che non è da meravigliarsi come il suo genio abbia potuto stabilire già nel 1425 in quell'altra

<sup>1</sup> Vedi HEISS, *Les médailleurs florentins*, I, tav. XVIII, 2.

<sup>2</sup> Prende equivoco il Meyer parlando qui di passaggio del tabernacolo del San Giorgio. Ciò che egli ne dice non si riferisce al tabernacolo originale dell'arte dei corazzai, bensì a quello dei medici e speziali, nel quale, dopo esserne stata rimossa la Madonna della Rosa, opera di Simone Talenti, il San Giorgio stette dal 1628 al 1860.



opera quella forma della nicchia, che solo decenni dopo divenne di uso comune.

A pag. 82 il Meyer dà ad Andrea da Buggiano il monumento sepolcrale dei genitori di Cosimo il vecchio. Il merito di avere rivendicata quest'opera per primo al figlio adottivo del Brunelleschi spetta al dott. G. Bode che, per provarlo, si valse dei documenti da noi pubblicati nella biografia del grande rinnovatore dell'architettura.<sup>1</sup> Parlando poi della decorazione scultorea della sagrestia vecchia di San Lorenzo, l'autore le assegna gli anni fino alla partenza di Donatello per Padova, anzi, in parte, un'epoca posteriore. Per questa asserzione noi siamo in grado di dare la prova nella testimonianza dell'autore sincrono del Codice VII, 8, 1121, della Nazionale di Firenze, che pubblicheremo in altro luogo e che mette fuor di dubbio che nella sagrestia si lavorava ancora nel 1460.

In quanto a quella lettera dell'arcivescovo di Zara ad Ermolao Barbaro, vescovo di Treviso del 1453, con cui si domandano schizzi per pitture a fresco da un Donatello che ne aveva dipinti di simili nel palazzo vescovile di Treviso, crediamo che essa non possa riferirsi al nostro eroe, bensì al pittore veneziano di nome Donato Bragadin di cui esiste nel Palazzo Ducale un quadro segnato del 1459. Essendo il Barbaro di origine veneziano, si spiega benissimo l'espressione della lettera surriferita: « Donatellus vester ».<sup>2</sup> In questo senso per conseguenza si dovrà correggere ciò che il prof. Meyer dice a questo proposito (pag. 105), come anche si dovrà cancellare l'altra sua asserzione che la via per la Dalmazia fosse stata spianata a Donatello da Michelozzo, giacché le relazioni di quest'ultimo con quel paese, nominatamente con Ragusa datano dal 1468, sono dunque di 15 anni posteriori alla presunta commissione per Zara.

Il nostro autore assegna agli anni, dopo il ritorno di Donatello da Padova, il gruppo della Giuditta. I suoi argomenti però, per quanta considerazione meritino, non ci possono del tutto persuadere. Per tacere d'altre ragioni il modo solo con cui è trattato il panneggiamento della eroina corrisponde tanto a quello delle figure nelle porte della sagrestia di San Lorenzo, e si discosta tanto da quello usato nelle sculture di Padova, che a noi pare più probabile l'essere il gruppo in questione stato eseguito prima dell'andata di Donatello a Padova. Siamo invece pienamente d'accordo col chiaro autore riguardo alla parte da assegnarsi agli aiutanti nell'esecuzione dei bassorilievi dei pulpiti di San Lorenzo, vale a dire che quelli si siano limitati a gettare in bronzo gli schizzi del maestro e a rinettare il getto, senza aggiungervi nulla di essenziale. Pei fregi

dei putti soltanto vorremmo far eccezione a favore di Bertoldo. Ci pare addirittura impossibile che il maestro, plasmando le cupe scene del dramma della Passione, come riflessi dello stato dell'anima propria attristata dal presentimento della imminente morte, abbia potuto nello stesso tempo concepire la ridda folle delle baccanti infantili dimenanti sui fregi.

I dubbi espressi dal Meyer, riguardo all'attendibilità della notizia del Vasari, che Donatello abbia dato il disegno per la ghirlanda di putti sugli armadi della sagrestia nuova del Duomo di Firenze, trovano piena giustificazione ora che si conoscono i documenti dell'allogazione di detto lavoro a Giuliano da Majano « in quel modo et forma che si dimostra pel modello dato per detto Giuliano ».<sup>1</sup> Sul Marzocco che fino a questi ultimi anni stava innanzi al Palazzo Vecchio (sul posto ove ora si trova una copia di bronzo, mentre l'originale è stato traslocato nel Museo Nazionale), ci si permetta di emettere la congettura se in esso non si debba riconoscere quel leone che Donatello fece nel 1420 per collocarlo a piè della scala, che dal grande chiostro di Santa Maria Novella conduceva negli appartamenti occupati da papa Martino V durante il suo soggiorno a Firenze. Forse esso fu trasportato alla ringhiera del palazzo dei Signori, quando il leone ivi esistente da antico, essendo consumato dalle intemperie, dovette essere rinnovato.<sup>2</sup>

C. DE FABRICZY.

HANS VON DER GABELNTZ: *Mittelalterliche Plastik in Venedig*. Mit 13 ganzeiligen Abbildungen und 30 Textillustrationen in Autotypie. Leipzig, W. Hiersemann, 1903.

È una buona monografia, che s'inizia con lo studio delle colonne del ciborio di San Marco giudicate orientali dall'A., che lascia tuttavia ancora aperta l'ardua questione dell'età e del luogo di provenienza di quell'opera d'arte. Se proprio conviene assegnare ad un tempo stesso le colonne anteriori e le posteriori del ciborio, sembra che allora si faccia necessario di protrarre la data di tutte, cercarla in un periodo al quale appartengono altri rilievi che rappresentano un ritorno all'antico e alla forme cristiane dei bassi tempi, come sarebbero ad esempio quelli che si vedono nella trabeazione della porta laterale a sinistra nella facciata di San Marco.

La seconda parte del libro tratta della plastica ornamentale del primitivo medioevo in Venezia e della monumentale nell'alto medioevo dal 1000 al 1200; la terza di rilievi figurati, di opere originali bizantine e

<sup>1</sup> Cfr. BODE, *Florentiner Bildhauer*. Berlin, 1902, pag. 36, nota 2; e C. VON FABRICZY, *Filippo Brunelleschi*. Stuttgart, 1892, pag. 519.

<sup>2</sup> Per notizie ulteriori sul pittore Donato cfr. quanto ne chiarisce il dott. Ludwig nell'*Annuario dei Musei prussiani*, anno 1903, appendice, pagg. 23 e 31.

<sup>1</sup> Cfr. i documenti pubblicati da noi nel prospetto della vita e delle opere di G. da Majano, inserito nell'appendice all'*Annuario dei musei prussiani*, pag. 162 e 163, anno 1903.

<sup>2</sup> Cfr. *Catalogo del Museo Nazionale di Firenze*, pag. 62, Roma, anno 1898.

di opere veneziane in stile bizantino. In questa parte, non essendosi l'A. fatta una cognizione del movimento dell'arte veronese, che portò a Venezia i marmi scolpiti delle sue cave, riesce alquanto indeterminato; ma in ogni modo conviene riconoscere che l'A. ha saputo bene classificare per tempo il rilievo di San Giovanni Elemosinario, stranamente assegnato, anche da un insigne studioso, all'arte siriana.

La quarta parte comprende le sculture della porta principale di San Marco; e, a proposito delle rappresentazioni dei mesi, l'A. fa confronti con molte altre, però non con tutte quelle a noi note del tempo romano. Quindi si trattiene a discorrere di alcune opere di scultura veneziana del sec. XIII, additando in alcuni casi giustamente i segni della corrente antelamica a Venezia; e finisce trattando delle prime sculture di stile gotico a Venezia. E insomma un libro ben ordinato, con risultati in parte eccellenti, un buon contributo allo studio della scultura medioevale a Venezia.

A. VENTURI.

PAUL SCHUBRING: *Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntniss der Schule Donatello's und der sienesischen Plastik im Quattrocento. Nebst einem Anhang: Andrea Guardi.* — Strassburg, E. Heitz, 1903.

L'A. nel presente suo studio cerca di rischiarare la personalità artistica di uno degli «scalpellini» del Quattrocento, di secondo o anche più basso ordine, che da prima apparisce come aiuto di Donatello a Padova e in seguito si fissa a Siena, dove fino ai primi anni del Cinquecento spiega un'attività abbastanza cospicua. Il fondamento per le sue indagini l'A. l'ha trovato nei documenti relativi pubblicati da Andrea Gloria e dal Milanese; e basandosi sui lavori, accertati da questi, è riuscito per mezzo della critica stilistica a ritrovarne parecchi altri finora non registrati nel novero delle opere di Urbano. Insieme poi col suo tema egli tratta in appositi capitoli l'attività di Donatello e dei suoi allievi a Padova per poter metter in luce per quanto è possibile, la parte che ne tocca al Cortonese, e ci dà anche un sunto dell'evoluzione della scultura a Siena per determinare meglio il posto che spetta al suo eroe. Non sarà, dunque, discaro ai lettori di riassumere i risultati degli studi del dott. Schubring, aggiungendovi qualche nostra osservazione.

Se l'autore (a pagine 7 e 9) sostiene che Donatello fosse chiamato a Padova «per costruire la tribuna della chiesa del Santo»,<sup>1</sup> questo non corri-

sponde a quanto ci rivelano i documenti pubblicati dal Gloria.<sup>1</sup> Secondo essi il compito affidato al maestro era, di far eseguire, dietro i suoi disegni e modelli, le «cortine della tribuna», cioè il doppio tramezzo del coro ad arcate aperte, formante quasi un vestibolo a guisa di loggiato davanti al coro ossia presbiterio, come pure i due suoi fianchi laterali che dispartivano il coro dalla crociera. Il lavoro fu eseguito da un certo Bartolomeo di Domenico e da Giovanni Nani da Firenze, ma Donatello stesso vi mise mano nella decorazione scultoria. Infatti i pochi avanzi che del tramezzo, quando nel 1651 fu disfatto, si salvarono e furono adoperati a decorare il muro di spartimento tra il presbiterio e l'ambulacro ricorrente intorno ad esso, palesano anch'oggi l'impronta dello stile ornamentale che era proprio al grande maestro.

Per quanto riguarda due dei compagni di Urbano nei lavori di Padova, avremmo da emettere una congettura. Il Polo di Antonio da Ragusa non sarebbe egli il medaglista Paulus de Ragusio, che, come abbiamo stabilito,<sup>2</sup> gettò le medaglie di Alfonso I e Federico Montefeltro circa il 1450 a Napoli? Anche un altro dei collaboratori di Donatello a Padova, Antonio Chellino ha trovato la via da lì a Napoli (dove poi lavorò all'arco di Alfonso I); e visto le frequenti relazioni fra Ragusa e Venezia, non pare inverosimile che il giovane artista ragusano sia capitato a Padova per via di Venezia. Non possiamo invece corroborare con nessun argomento, neanche ipotetico, l'altra nostra congettura, che, cioè, sotto il nome di Francesco di Antonio Pietro (rect. Pietri) si nasconda forse un figlio dell'architetto Filarete. La cronologia almeno non si oppone a tale ipotesi, giacché questi, nato sul principio del Quattrocento, poteva nel 1448 avere un figlio di 15 o 20 anni. L'aiutante di Donatello non è certo quel Franc. d'Antonio, che nel 1460 e 1466 lavorò i reliquiari d'argento pel Duomo e per la Osservanza a Siena, poichè il suo nonno aveva nome Francesco.

Ci pare giustissima l'attribuzione a Urbano non solo del monumento Baglioni nel Duomo di Perugia, ascrittogli per primo, se non erriamo, dal prof. Schmarsow, ma di parecchie altre sculture assegnategli ora dal nostro A. (avanzi di un monumento sepolcrale per un professore, due bassorilievi di figure allegoriche e due di angeli nel Museo dell'Università a Perugia).

A pag. 22 la porta della sagrestia di Santa Maria de' Servi a Firenze viene ascritta al Michelozzo, erroneamente, giacché dietro la testimonianza de' documenti essa è lavoro fatto nel 1459 da uno «scarpellino Ambrogio da Fiesole» nel quale forse abbiamo da ravvisar quel Bruoso di Benedetto che lavorò tanto nella Badia di Fiesole.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Anche il BODE, *Florentiner Bildhauer*, Berlino, 1902, pag. 17, e il recentissimo biografo di Donatello, il prof. G. A. MEYER (pagina 87) opinano erroneamente che questi sia stato adoperato a Padova, prima che gli si allogassero i lavori di scultura, come architetto nell'edificazione «della tribuna del coro».

<sup>1</sup> Cfr. il resoconto che ne abbiamo dato nell'*Archivio storico italiano*, anno 1896, parte 1ª, pag. 186 e seg.

<sup>2</sup> *Die Medaillen der ital. Renaissance*, Leipzig, 1903, pag. 48.

<sup>3</sup> Cfr. *Filippo Brunelleschi*, Stuttgart, 1892, pag. 588 e seg.



È errata anche l'asserzione a pag. 33, che San Bernardino morisse a Napoli, mentre fu colpito dalla morte nelle vicinanze di Aquila, dove anche giace sepolto nel magnifico mausoleo eretto da Silvestro dell'Aquila. È invece molto persuasiva la congettura dell'A. (pag. 36) che il « Bartolomeo di Giovanni di Ser Vincenzo », uno degli aiutanti di Donatello nei lavori da lui intrapresi a Siena fra il 1458 e il 1461 sia Bartolomeo Bellano, da lui menato seco da Padova ed adoperato poi anche nei lavori dei pergami di San Lorenzo. Resterebbe soltanto a vedere, se il patronimico indicato combina con quello del Bellano, finora rimasto sconosciuto.

A pag. 39, nota 1, il nostro A. suppone che il tondo della Madonna nella lunetta della porta al lato sud del duomo di Siena, ch'egli — a torto secondo il nostro avviso — ascrive a Donatello, sia stato terminato da Andrea dell'Aquila, e ne adduce come testimonianza la lettera scritta da Nic. Severino a uno degli operai del duomo in favore di quest'ultimo,<sup>1</sup> Ma — come noi abbiamo dimostrato<sup>2</sup> — in essa si tratta dell'affresco sulla Porta Romana, lasciato incompiuto alla morte del Sassetta; il testo della lettera che parla di « qualche lavoro di pictura » non può del resto in nessun caso riferirsi a un'opera di scultura.<sup>3</sup>

Un'altra bella scoperta dell'A. è quella di un bassorilievo della Madonna, di forma esagonale, nel Palazzo Saracini a Siena (mentre non ci pare ammissibile l'attribuzione a Urbano di quello sul dietro dell'altare della sagrestia vecchia di San Lorenzo in Firenze,<sup>4</sup> vista la sua grande differenza di stile con gli altri lavori accertati del maestro); come pure ci pare giusta l'attribuzione a lui della porta del palazzo arcivescovile a Lucca, giacché tradisce infatti la sua maniera; e, per ultimo, l'assegnargli un tabernacolo di concetto abbastanza capriccioso nel Monastero di Sant'Eugenio fuori Porta San Marco a Siena.

In un'appendice il dott. Schubring dà conto dello scultore Andrea Guardi di Firenze, di cui egli è riuscito per primo a ritrovare parecchie sculture a Pisa, che ebbero origine fra il 1451 e il 1464. Sono suoi (e non, come si credette finora, di Andrea da Buggiano) i sei bassorilievi con figure delle virtù nella abside del coro di Santa Maria della Spina; è suo il monumento del vescovo Ricci, già nella cattedrale e ora nel camposanto, come anche il bassorilievo della Madonna con angeli nella lunetta della porta laterale del duomo dirimpetto al campanile. Gli appartengono

inoltre i bassorilievi allegorici n. 81, 96, 102 e le due Madonnine in bassorilievo n. 76 e 77 nel Camposanto e, finalmente, tre tabernacoletti in Santa Caterina, San Michele e nel Museo di Pisa (n. 19).

In tutti questi lavori il maestro si rivela come seguace di Donatello, influenzato — quanto all'imitazione più stretta della scultura antica — da Michelozzo. A Firenze finora non si è potuto rintracciare nessun lavoro del suo scalpello.

C. DE FABRICZY.

## II.

### Architettura.

Général L. DE BEYLIÉ : *L'habitation byzantine — Recherches sur l'Architecture civile des Byzantins et son influence en Europe.* — Grenoble-Paris, 1902.

Quest'opera voluminosa e ricchissima di splendide illustrazioni e di esatte piante architettoniche, tratta di un argomento della massima importanza e che pure finora, malgrado il rigoglioso fiorimento di studi sull'arte e sulla civiltà bizantina, era rimasto trascurato.

Nessuno aveva tentato una ricostruzione della casa e del palazzo bizantino, nè esaminate le questioni sull'aspetto esterno, sulla pianta, sull'interno, e sull'arredamento. L'A. per risolvere tutti questi problemi ha profittato di numerose fonti: degli studi del de Vogüé sull'architettura della Siria centrale, delle rovine di Costantinopoli e di Ravenna, di una grande casa signorile di Melnic scoperta dal Perdrizet e di cui l'architetto Chesnay per conto dell'A. ha rilevato con estrema esattezza i piani; dei fondi architettonici dei mosaici delle chiese di Ravenna, Venezia, Kiev, Costantinopoli, Palermo; delle miniature dei principali manoscritti greci delle biblioteche d'Europa, in ispecial modo delle illustrazioni della croaca di Skylitzes della Biblioteca Nazionale di Madrid. Inoltre ha tratto partito dai bassorilievi dell'obelisco di Teodosio a Costantinopoli, degli avori della cattedrale di Treviri, dei sarcofagi del Laterano, del Vaticano, di Arles, ecc. La ricchezza di materiali ci assicura che nessun elemento è stato trascurato nella compilazione dell'opera sua; dobbiamo però guardarci dall'assegnare ad alcune di queste fonti, come fa l'A., un'importanza che non possono avere. Se possiamo attribuire un valore rigorosamente scientifico ai dati tratti dall'esame diretto dei monumenti o dei loro avanzi, non può farsi altrettanto per gl'insegnamenti che ci forniscono i mosaici o le miniature. I fondi architettonici di questi ultimi in genere non ritraggono dalla realtà, ma sono del tutto convenzionali, o se anche cercano di riprodurre il vero lo fanno con tanto poca fedeltà che rimane sempre arduo il distinguere gli elementi aggiunti dalla capricciosità dell'artista. Così nel manoscritto di Skylitzes più che rappresentazioni esatte delle differenti

<sup>1</sup> Fu pubblicata dal MILANESI, *Documenti senesi*, II, pag. 300.

<sup>2</sup> *Annuario dei musei prussiani*, anno 1899, pag. 23, nota 2.

<sup>3</sup> Cfr. anche MILANESI, loc. cit., pag. 243 e 308.

<sup>4</sup> Non regge neppure l'attribuzione fatta, più tempo fa, da noi stessi di questa opera a Pagno di Lapo. Sono, invece, di Pagno le sculture nella lunetta e nel fregio della porta che dal primo chiostro di Santa Croce a Firenze dà accesso al secondo. Per convincersene basta farne il confronto col bassorilievo del maestro nel Museo dell'Opera del Duomo, raffigurante la Madonna col Bambino.

parti del palazzo imperiale, spesso non abbiamo nei secondi piani che edifici senza significato che il miniatore ha posto solamente per dare un fondo alla scena.

Dopo questa osservazione si capisce come una parte del libro, fatta appunto su dati di dubbia sicurezza debba esser ripresa in esame. Quanto poi al prezioso codice di Skylitzes, che conta 575 miniature (segnalato recentemente prima dal Kondakow e poi dallo Schlumberger, ed ora oggetto di studi da parte di Gabriel Millet il cui lavoro attendiamo con viva impazienza), che l'A. ci presenta in un grande numero di belle riproduzioni, e da cui trae moltissimi dati per il suo studio, ci sembra che sarebbe stato importante, anzi necessario, stabilire prima l'epoca. Invece l'A. in un luogo ci dice che esso è del secolo x e in un altro, che è del secolo xiv, ma riproduce probabilmente le miniature di un codice della seconda metà del secolo xi.

Questa incertezza non scusabile in alcun modo si riscontra un po' qua e là per tutta l'opera, che, piena di osservazioni veramente nuove ed acute, dimostra però la mancanza nell'A. di una sicura preparazione storica. Si noti a questo proposito che l'attribuire, sia pure per un momento, al secolo x le miniature dello Skylitzes, è errore gravissimo perchè è cosa ben nota e facile anche a riscontrarsi, che Giovanni Skylitzes visse nella seconda metà dell'xi secolo.

Premesse queste osservazioni, riassumiamo brevemente il contenuto dell'opera. L'architettura bizantina in principio modella le sue forme sull'arte pagana speciale all'Oriente nel iii e iv secolo, prendendo i colonnati ad arcate, le basiliche ad abside e i templi circolari od ottagonali a cupola. Poi dopo due secoli di incertezza e di timidi saggi di cupole a pennacchi, specialmente nell'Asia Minore, e un largo impiego di mosaici murali, essa riceve nel vi secolo dopo la creazione del tipo di Santa Sofia le sue regole definitive. Fino a quest'epoca l'architettura bizantina altro non fu che la romana d'Oriente messa in onore dagli imperatori delle dinastie siriane ed illiriche da Settimio Severo a Diocleziano, abbandonato poi a poco a poco il sistema della piattabanda d'origine greca, si finì per adottare l'arcata e le cupole assire usate in Persia da più di tremila anni; e fu appunto sotto Diocleziano, che fu inaugurata a Spalato la prima applicazione di arcata su colonne in costruzioni monumentali.

L'abitazione civile seguì naturalmente il movimento generale, e da puramente romana com'era, divenne a poco a poco bizantina, senza rivestire però le forme esteriori assolutamente precise dell'arte religiosa. È un errore il credere, come han fatto fin qui gli scrittori, che essendo l'arte bizantina essenzialmente religiosa, basti determinar bene i caratteri architettonici degli edifici consacrati al culto per avere un'idea esatta delle costruzioni di carattere civile. L'A. combatte

questo principio, e se non riesce ad affermare definitivamente che esso non corrisponde al vero, perchè disgraziatamente nulla o quasi esiste oggi di architettura prettamente civile di quel periodo, apre però la via a una questione importantissima che forse in un giorno nuove scoperte permetteranno di definire meglio.

Il libro comincia con lo studio dell'abitazione civile dell'impero romano, che continuò senza variazioni sensibili nei primi cinque secoli dell'era cristiana e da cui deriva in parte la casa bizantina. In seguito l'A. studia l'architettura civile di Bisanzio, dalla fondazione della città alla fine dell'impero d'Oriente, comprendendo l'architettura di Siria che potrebbe chiamarsi pre-bizantina; senza però rimontare all'architettura persiana che è la vera ispiratrice di tutte le architetture orientali, sia bizantino-siriane che musulmane. Il tipo dell'abitazione bizantina ci è offerto dalle case dal ix all'xi secolo, corrispondenti al periodo più brillante dell'impero d'Oriente. In un lungo capitolo sui palazzi bizantini fuori della Grecia, l'A. si ferma a esaminare gli edifici di Ravenna, di Venezia, e il Kremlin di Mosca, studiandosi di stabilire in qual modo e quanto abbia influito l'architettura civile di Bisanzio su quelle d'Italia e di Russia. Infine l'ultimo capitolo è dedicato allo studio dell'arredamento interno della casa, e del mobilio, ricerca quasi nuova nel campo dell'arte bizantina. All'opera va aggiunto un supplemento (*Les anciennes maisons de Constantinople*, Grenoble-Paris, 1903, pag. ix-27) in cui si prendono in esame le case antiche che rimangono oggi in Costantinopoli. Circa ottanta case in questa città ricordano il tipo di quelle di Mistra (sec. xiv) e delle miniature di Skylitzes, ma solo quattro o cinque di esse sono anteriori alla conquista musulmana, le altre sono di uno stile degenerato. È certo che l'architettura araba fin dalla metà del secolo xiii ha dovuto avere un'influenza considerevole su Bisanzio, che in seguito, nei secoli xiv e xv non era più che una cittadella greca in mezzo alle immense contrade conquistate dall'islamismo; le arti dell'Oriente di cui abbiamo visto nel iv secolo l'influenza decisiva nei primordi dell'architettura bizantina, continuavano a penetrare in un dominio in cui le loro tradizioni erano già familiari, e basta per provarlo l'applicazione delle ceramiche sulle facciate delle chiese di Nauplia e di Mistra.

A tali conclusioni arriva il de Beylié, il cui libro, a parte le osservazioni da noi fatte in principio, e malgrado si manifesti molto chiaramente come opera di un dilettante non troppo esperto nel metodo, ha una grande importanza. L'ottimo sistema seguito dall'A. di concedere larghissima parte alle illustrazioni, in modo che di ogni monumento di cui parla, possiamo aver sott'occhio la riproduzione, ci permette di vagliare le sue opinioni ad ogni passo, e di controllare le sue affermazioni.



Ringraziamo perciò l'A. per la sua utile fatica, mentre salutiamo con vivo compiacimento l'interesse che anche fuori del campo degli studiosi si va manifestando intorno ai numerosi ed ardui problemi della storia dell'arte bizantina.

A. Mz.

12.

**Arti minori: miniatura, mosaico, intaglio e tarsia, oreficeria, smalti, vetreria, ceramica, legature di libri, ecc.**

CHRISTIAN SCHERER: *Elfenbeinplastik seit der Renaissance*. (Monographien des Kunstgewerbes). Leipzig, Seemann.

Il volume dello Scherer sulla plastica in avorio dopo il Rinascimento, che va ad accrescere la bella collezione di monografie sulle arti industriali, diretta dal dott. Sponcel, sebbene si occupi di un periodo d'arte verso il quale ai nostri giorni non sono dirette in massima parte le ricerche, riesce interessante per gli studiosi. Dopo un cenno troppo sommario e incompleto sui prodotti del Rinascimento, l'A. esamina partitamente lo svolgersi della plastica in avorio presso i vari popoli attraverso tutto il periodo barocco fino al XIX secolo. Una grande varietà non c'è in questo genere d'arte che appare quasi sempre convenzionale e soffocato dall'imitazione dell'antico, pur tuttavia qua e là non mancano opere piene di vita e di originalità.

In Germania, tra le gonfiezze del Petel, dello Stendner, del Kern, mette una bella nota Christoph Angermair, che sa imitare l'antico con la grazia di un cinquecentista, e prendendo ispirazione da fonti diversissime, ci presenta opere vive e originali; bellissima fra l'altre una *Sacra Famiglia* (firmata e datata 1632, anno della morte dell'artista), in cui imita una scultura fiorentina del primo Cinquecento con grazia ammirabile. Di tutti gli artisti che prende ad esaminare l'A. sa rilevar bene i difetti, e così ci accompagna fino alle opere recentissime del Vincotte, del Vever, del Lewin-Funcke e del Dampf che primeggia col delizioso gruppo del *Cavalier Raimondo con la fata Melusina*.

In conclusione lo Scherer ci ha presentato nella sua monografia un quadro bene e rapidamente delineato dello svolgersi di uno dei rami più importanti delle arti industriali.

A. Mz.

LUIGI RIZZOLI iun: *I sigilli nel Museo Bottacin di Padova — Secoli XIII-XVI*. — Padova. Stabilimento della Società cooperativa tipografica, 1903.

Sono così scarsi i lavori nel campo della sfragistica che quando se ne presenta uno, è giusto affrettarsi a segnalarlo con grande compiacimento.

I materiali sfragistici che si sono venuti a mano a mano raccogliendo nei musei, negli archivi e presso privati sono assai ragguardevoli per copia e pregio o storico o artistico, ma all'importanza delle raccolte non ha corrisposto maggior fervore di studi in questa branca così negletta, onde tanti sprazzi di luce potrebbero essere gettati sulla storia e sull'arte di nostra gente. Ben lungi per tanto è il giorno in cui sarà possibile mettere mano a uno studio complesso e sintetico intorno ai sigilli italiani del medioevo e del rinascimento. La sigillografia muove ancora i primi passi e gli studiosi debbono per il momento limitarsi alla illustrazione storico-artistica delle singole raccolte, a monografie particolarissime, magari a semplici cataloghi, sui quali dovrà poi sorgere la futura storia del sigillo italiano.

Lodevolissimo divisamento è stato quindi quello di L. Rizzoli di illustrare i sigilli più antichi della raccolta di quel Museo Bottacin di Padova cui egli dedica la sua attività. Poco meno che 700 sono i sigilli di tale raccolta, ma il R. si limita a studiarne in questo volume soltanto 175, che appartengono ai secoli XIII-XVI compreso. L'illustrazione di ciascun pezzo è accurata, copiose sono le notizie raccolte pazientemente intorno alle persone o agli istituti per i quali quelle matrici furono eseguite; soltanto si potrebbe osservare che l'A. ha trascurato l'esame artistico, stilistico del sigillo, mentre sarebbe stato interessante, secondo noi, ricercare intorno a quante e quali personalità artistiche o botteghe d'artisti quei sigilli potevano essere raggruppati.

Di ciascuna delle matrici illustrate l'A. ha dato una riproduzione zincotipica; noi pensiamo però che per agevolare lo studio della forma delle lettere e delle rappresentazioni sia preferibile in questi casi pubblicare le fotografie piuttosto che delle matrici, delle impronte in cera o in carta tratte dalle matrici stesse. Le immagini non vengono a rovescio e, di più, il rilievo delle forme nell'impronta dà alle riproduzioni una nitidezza che è assai difficile ottenere nelle fotografie tratte direttamente dai sigilli tipari.

elt. m.

# MISCELLANEA

## SPIGOLATURE.

**L' "Erodiade", di Bernardino Licinio un tempo nella Galleria Sciarra a Roma.** — Un caso fortunato ci ha messo in condizione di rintracciare presso il barone Lazzaroni a Parigi l'*Erodiade* che fece parte per lunghi anni della galleria Sciarra-Colonna dove portava il grandissimo nome di Giorgione. Quando nel 1891 la galleria romana andò smembrata, il dipinto di cui ci occupiamo fu uno dei primi a scomparire, forse a cagione della luce onde l'aveva irradiato per tanto tempo il nome del genio di Castelfranco, che gli avevano dato unanimemente gli scrittori di cose romane, e che Crowe e Cavalcaselle<sup>1</sup> gli tolsero poi per includere la pittura tra le opere di un imitatore di Giorgione; di Bernardino Licinio.

Delle vicende subite dall'*Erodiade* scomparsa allora, nulla si seppe più, né fu possibile conoscere in quale collezione essa avesse finito per trovare ricetto; non sembrerà quindi inopportuno che si dia qui notizia del dipinto, come non riuscirà forse sgradito che della pittura inedita finora e degna di nota per la sua provenienza e per il suo autore, non troppo bene conosciuto ancora, si dia qui agli studiosi una riproduzione.

Che l'*Erodiade* appartenente al barone Lazzaroni sia opera di Bernardino Licinio, come affermarono già Crowe e Cavalcaselle e confermò il senatore Morelli,<sup>2</sup> senza indugiarsi né gli uni né l'altro a dare ragione del loro asserto, ci sembra non sia possibile dubitare: forse la giustezza dell'attribuzione sembrò loro così evidente da non dover diffondersi a difenderla. Invero sarà sufficiente confrontare il nostro quadro con qualche ritratto del Licinio, particolarmente con quello della galleria Borghese, raffigurante la famiglia del fratello del pittore e riprodotto nell'ultimo fascicolo de *L'Arte*,<sup>3</sup>

per rilevare le caratteristiche comuni e proprie di Bernardino: le mani larghe, pallide, polpute, quasi senz'ossa, con una profonda ammaccatura nel punto ove s'innestano le dita che sono tondeggianti, appuntite; le braccia forti, costruite grossolanamente, dal gomito assai sporgente, dall'avambraccio massiccio, dalle maniche lunghe fino a nascondere del tutto il polso che, quando scoperto, appare difettoso, i panni piuttosto aderenti al corpo, le pieghe a *zig-zag* assai vivacemente lumeggiate, le spalle cadenti (*a pioggia* come direbbe un pittore), i capelli delle figure femminili bipartiti nel mezzo, con una sottile treccia che attraversa il capo nel senso della larghezza, e delimitanti la fronte con una linea non ondulata, ma assai regolare che fa apparire i capelli come staccati dalla pelle, ecc., ecc.

Inoltre, se si guarderà con un po' d'attenzione il dipinto non sarà difficile riconoscere nel volto del carnefice i lineamenti del fratello del pittore e in quello di Erodiade dagli zigomi sporgenti, dalla mascella robusta, dagli occhi pensosi e dalle labbra sottili le fattezze della cognata, quali ci appariscono nel quadro della Borghese. Anzi, osservando che i due congiunti dei quali il pittore si servì di modello nell'*Erodiade* di Parigi dimostrano in questo quadro all'incirca la stessa età che palesano nel gruppo della galleria Borghese, si può trarne che ambedue le pitture risalgano circa allo stesso tempo, che, secondo noi, è il tempo migliore dell'artista.

Come è noto, una replica di questo soggetto con qualche variante e con l'aggiunta di un'ancella si conserva nella collezione Leuchtenberg di Pietroburgo, e noi possiamo offrirne una riproduzione grazie a una fotografia comunicataci gentilmente dal dott. Néouströeff che appunto in questo fascicolo illustra le principali opere di quella ragguardevolissima collezione.

Nella seconda edizione della pittura l'artista ha trattato con maggior cura il fondo che ha reso più vario nel paesaggio montuoso, nei dettagli architettonici, ma la tecnica si palesa anche più superficiale, le figure

stato poi pubblicato nell'Ottobre u. s. nell'appendice al volume 1903 del *Jahrbuch* dei Musei prussiani, riferisce tra l'altro avere il Ludwig osservato che il quadro della Borghese rappresenta, non la famiglia di B. Licinio, ma quella del fratello del pittore.

<sup>1</sup> CROWE e CAVALCASELLE, *Geschichte der ital. Malerei*, Leipzig, 1876, VI, pag. 352-353.

<sup>2</sup> GIOVANNI MORELLI, *Della pittura italiana. Studi storico critici sulle Gallerie Borghese e Doria Pamphili*, 1<sup>a</sup> ediz. italiana. Milano, Treves, 1807, pag. 247.

<sup>3</sup> Anno VI, fasc. Agosto-Ottobre 1903, pag. 304. A proposito di questa mia noterella sul ritratto della galleria Borghese sento il dovere di avvertire che soltanto oggi, mentre correggo sulle bozze impaginate queste righe, mi capita sott'occhio un numero dell'*Emporium* (Giugno 1903) nel quale Pompeo Molmenti, rendendo conto anticipatamente di uno scritto di Gustavo Ludwig, che è





BERNARDINO LICINIO: ERODIADE RICEVE LA TESTA DI SAN GIOVANNI BATTISTA  
Parigi, presso il Barone Lazzaroni





più vuote, gli atteggiamenti meno verosimili (in particolare quello del carnefice), la composizione ancora più slegata. Per il quadro della collezione russa il pittore non si è servito più del fratello e della cognata, ma vediamo comparire nella figura della figliuola di

Borghese — la *Sacra Conversazione* — che Morelli dette e che Crowe e Cavalcaselle negarono a questo artista, e che porta ancora ingiustamente il nome di Polidoro veneziano. Noi ritroveremo in questa debole e stridente pittura quasi tutte le caratteristiche che



Bernardino Licinio: Erodiade riceve la testa di San Giovanni Battista  
Pietroburgo. Collezione Leuchtenberg

Erodiade la stessa modella e nello stesso atteggiamento della medesima figura nel quadro parigino, modella di cui senza dubbio il pittore dovette servirsi per la madonnina della collezione Crespi a Milano: di più vediamo che egli ha ripetuto, sempre nell'*Erodiade* della raccolta russa, la medesima donna nelle persone di Erodiade e dell'assistente. Quanto a quest'ultima figura noi non sapremmo escludere che il Licinio l'avesse introdotta anche nel quadro un tempo in casa Sciarra; ce lo lascerebbe supporre lo sguardo fisso dinanzi a sé dello sgherro e l'atteggiamento della figliuola di Erodiade, che è più quello di persona che si volge a parlare che quello di chi distoglie lo sguardo atterrito da uno spettacolo atroce.

Non ci soffermeremo a rilevare i pregi e i difetti di queste opere che sono, in misura maggiore o minore, gli stessi delle altre opere del Licinio; osserveremo piuttosto come l'esame dei due quadri confermi l'attribuzione al pittore della tela n. 171 della galleria

abbiamo notato nel Licinio, tra l'altro osserveremo come anche in questo quadro della Borghese si manifesti, nella stessa guisa che nelle due figure di Erodiade, nelle pitture della collezione Crespi e in molti ritratti, tutto l'imbarazzo dell'artista nel dare naturalezza agli atteggiamenti e ai gesti, e, soprattutto, vita alle mani delle sue figure.

E. MODIGLIANI.

**Il convento di Porta San Gallo a Firenze.** — Del convento dei frati Eremitani di Sant'Agostino che secoli fa occupava il posto dell'odierno cosiddetto « parterre » (che si estende, passato l'arco di trionfo della porta a San Gallo, fra le due strade di Bologna e di Fiesole e il Mugnone), il Vasari è l'unico scrittore quasi sincrono che ci dia qualche notizia benchè abbastanza scarsa. Egli, nella vita di Giuliano da San-gallo, narra che « Lorenzo il Magnifico per sodisfare a frate Mariano da Ghinazzano, literatissimo, dell'ordine

de'frati Eremitani di Santo Agostino (le cui prediche a quel tempo godevano di una popolarità straordinaria) edificò fuor della porta San Gallo un convento capace per cento frati, del quale ne fu da molti architetti fatto modelli, ed in ultimo si mise in opera quello di Giuliano». <sup>1</sup>

Si trattava della riedificazione o dell'ingrandimento dell'antichissima chiesa dedicata a Santa Maria (della Tosse) e San Gallo, alla quale già dal principio del secolo XIII era unito uno spedale pei poveri e pellegrini e, in seguito, anche un brefotrofo. Essendo quest'ultimo nel 1463 stato incorporato allo spedale degli Innocenti, i frati Eremitani, che dal principio avevano amministrato la pia fondazione, rimasero nel possesso delle località abbandonate « in uno stato di gran desolazione ». <sup>2</sup> Questo fu cagione della riedificazione del convento, eseguita a spese dei Medici, e il cui termine, dietro due testimonianze contemporanee, si può fissare intorno all'anno 1488. <sup>3</sup> Certo è che nel 1492 la fabbrica non solo era pressochè compiuta, ma chiesa e convento erano forniti di tutto il necessario, in quanto a libri miniati, paramenti, ecc. (Vedi la lettera che pubblichiamo più avanti).

Purtroppo non fu destinato all'opera del Sangallo di conservarsi per lungo tempo, giacchè trent'anni dopo, in aspettativa dell'assedio del 1529-30, « fu rovinata e buttata in terra insieme col borgo, che di fabbriche molto belle aveva piena tutta la piazza; ed al presente non vi si vede alcun vestigio nè di casa, nè di chiesa, nè di convento ». <sup>4</sup>

Mentre così ogni traccia della creazione del Sangallo è sparita da secoli, noi abbiamo avuto la fortuna, studiando i disegni del maestro, di ritrovare in un foglio del Gabinetto delle stampe agli Uffizi almeno un progetto per la pianta della fabbrica in discorso. <sup>5</sup> Ed ora

siamo lieti di poter pubblicare un documento letterario sincrono, che ci reca alcune notizie interessanti intorno ad essa. È questo una lettera indirizzata alla duchessa Eleonora, moglie di Ercole I di Ferrara da Francesco Castelli. Questi, figlio di Girolamo, medico del duca Ercole, dopo la morte del padre (1473) fu chiamato dalla sua patria Bologna a Ferrara, per entrare in tutti gl'impieghi occupati da quello. Ebbe fama anche di buon letterato, e la riputazione che si era procacciata contribuì poi che nel 1505 dall'università fosse innalzato al grado di suo riformatore. Fu confermato anche dal duca Alfonso I nelle sue dignità, e morì nel 1528. Lasciò un monumento della sua liberalità e grandezza d'animo nel palazzo de' Leoni da lui innalzato nel 1493 (oggi di proprietà del conte Prosperi), celebre per la grandiosa porta di marmo onde è fregiato. <sup>1</sup>

Nella sua qualità di medico ducale, il Castelli accompagnò Ercole I nel viaggio che questi nel 1492 fece a Roma, e delle cose avvenute in esso diede notizie alla duchessa. Otto delle sue lettere — scritte fra il 29 marzo e il 3 maggio da Bentivoglio, Scarperia, Firenze, Acquapendente e Roma (queste ultime con le indicazioni abbastanza curiose: *Ex Roma scelerum omnium matre, Ex Colonia omnium huius seculi scelerum, Ex Urbe sive verius Colonia omnium criminum*) — si sono conservate nell'Archivio estense di Modena (mazzo 69, Cancelleria ducale, Carteggio degli ambasciatori estensi a Roma, busta 9); fra esse quella che contiene le notizie sul convento di Porta San Gallo. Eccone il testo:

Ill.<sup>ma</sup> patrona eee. Non piu presto ho scripto ala V.<sup>ra</sup> S. de la intrata nra in fiorenza solo per poder avisare quella del tutto et maxime, perche sapeva, che dovevamo andar avistare monestieri assai et maxime san gallo. Arivassemo a fiorenze ad horas 17 eum piova et strada piu che excomunicata ma soprattutto cum tanto impetuoso vento ch quasi portava li muli carichi da una alpe a laltra, siamo azzozzati (?) in casa ura accearezzati e benusti quanto sia possibile, ne uenne incontro per uno milgio (*sic*) el filgiolo de lorengo e loreneino per doa milgia. Lorenzo e amalato fori de fiorenza per uno milgio et sta male, <sup>2</sup> et per questo non sera uisitato del D. nro: Siamo andati a visitar questa matina la signoria, la quale non ho saputo acognoscere altrimenti senon octo di mala et trista presentia (!) et uno Confalonieri di pessima (!!), el quale eum guanti in mane tocho la mano al ducha: facte alcune parole et pilgiata (*sic*) licentia siamo andati a la nunziata, dove uno patrenostro ho dicto per la S. V. Vista la

del Sangallo è privo d'indicazione delle misure, nonchè di una scala che gioverebbe a determinarle.

<sup>1</sup> LUIGI UGHI, *Dizionario storico degli uomini illustri ferraresi*, t. I, pag. 119, Ferrara, 1804; e GUSTAVE GRUYER, *L'art ferrarais*, t. I, pag. 377 e seg., Paris, 1897.

<sup>2</sup> Lorenzo infatti morì quattro giorni dopo la data della nostra lettera nella Villa Careggi.

<sup>1</sup> VASARI-SANSONI, vol. IV, pag. 274.

<sup>2</sup> Cfr. RICHA, *Chiese fiorentine*, t. I, pag. 264 e t. VIII, pag. 116 e seg.; e D. MORENI, *Notizie storiche dei contorni di Firenze*, t. III, pag. 31 e seg.

<sup>3</sup> Il Poliziano, in una sua lettera diretta il 22 marzo 1489 a Tristano Calco (*Epistola*, edit. Parisiæ, 1512, lib. IV, fol. 25v), ne fa menzione come appena fabbricato (cfr. VASARI, IV, 274, n. 1), e il LANDUCCI (*Diario fiorentino*, ediz. Jod. del Badia, Firenze, 1883, pag. 58) lo rammenta in queste parole: « E in questi tempi (1489) si faceva tutte queste muraglie: l'osservanza di Sanminiato de' Frati di San Francesco, la sacrestia di Santo Spirito, la casa di Giuliano Gondi e la chiesa de' frati di Sant'Agostino fuori della porta a San Gallo. »

<sup>4</sup> VASARI, IV, 275. Della storia del convento tratta la *Relazione e ragguaglio* (di autore anonimo) della origine, fondazione e demolizione della chiesa e convento dei frati di San Gallo, ecc., Firenze, Paperini, 1748. Non siamo riusciti a ritrovar questo libro in niuna delle biblioteche fiorentine.

<sup>5</sup> Cfr. C. V. FABRICZY, *Die Handzeichnungen Giulianos da Sangallo. Kritisches Verzeichniss*, Stuttgart, O. Gerschel, 1902, pag. 104. Il Richa (I, 265) — servendosi dei dati contenuti in un libro dell'Arte della Seta (che non siamo riusciti a rintracciare fra quelli custoditi nell'archivio di Firenze) e di certe *Scritture di casa Tempi* — ci comunica le misure e le spese della fabbrica in discorso. Il disegno



giesia et considerati li infiniti miraculi se aviascemo a San Gallo locho invero conveniente alo architecho (*sic*), mai vidi el piu polito et somptuoso inteso optimamente et quasi como fornito de la chiesa, in fori una sacrestia ornatissima aparata cum li paramenti vri non dimenore presentia quam in firenze dove se soieno (*sogliono, sanno?*) lavorar singularmente che fusseno qui a ferrara, <sup>1</sup> uno locho de una libreria amenissimo, lavorato se de arzento fusse hedificato cum una scriptione sopra la porta facta in lectere maiuseule de farina marianesca: Sapientia hedificavit sibi locum. Cum tanta gratia successe in ultimis una confectione del nepote suo, el quale mi domando assai de vra S. el quale ha predicato ben tre volte et non mancha a del suo preceptore per la comune opinione; ne la chiesa atrovasseno una madona Alexandra, moglie che fu de mess. tomaso Soderini, donna de singular presentia et sorella spirituale del frate Mariano, la quale tocho la mano al D.*(uca)* et dissege (*sic*) che assai era obligatissima a sua S. per cose assai maxime perche hauesse intesa quanto sua S. era affectionata al suo padre frate mariano el quale non mancho amaua che li soi figlioli proprij. Non mi maraviglio, sel padre mal volentieri vien a stanziare nel monistiero nro, perche non altra differentia è da questo a quello, quanto sia dal paradiso a uno altro locho; non vi dico de uno zardino, el quale a me pare una campagna dotato deogni zentilleza. El S. ha protestato ali frati che per ogni modo uole de la sanctita del nro s. impetrar per la quadragesima che uiene. Qui e uno nro ferrarese chiamato frate hieronymo Sauonaro la quale predica a saneto lorenzo et è in tanta obseruantia et reputatione apresso questi homeni che asancto uincento bastarebe; dopo desenar andaremo ale murate et altri lochi sancti et cusi compiremo la zornata, domane se aviaremo a poziboncci et 2 milgia e inquesto mezo La S. V. pregara idio ne feliceti il nro viazo, me arecomado a le pianelle o a leeza(?). Ex florentia die 4 aplis 1492.

E. D. U.

F. C.  
servus

(A tergo): Ill.me Dne Eleonore de Aragonia D*(ucissae)* ferrariae ferraria.

Vasari, nella sua relazione sopra citata, c'informa che « seguitandosi pertanto l'opera del convento di San Gallo insieme con le altre fabbriche di Lorenzo il Magnifico, non fu finita nè quella nè l'altre per la morte di esso » (loc. cit., pag. 275). Ora, un documento da noi ritrovato, e che qui pubblichiamo, ci dice che nel 1504 — ventidue anni dopo la morte del fondatore — mancava ancora al compimento della fabbrica la cappella dell'altare maggiore e parecchie altre cappelle (presumibilmente le due che, secondo il progetto

del Sangallo, dovevano costruirsi a destra e a sinistra della cappella maggiore). Il nostro documento c'insegna inoltre che l'Arte della Seta — essendosi assunta in seguito a qualche transazione, di cui non sapremmo indicare la cagione, la cura del compimento della fabbrica — destinasse a questo scopo, oltre ai 10 fiorini d'oro offerte da un socio dell'arte, altri fiorini 15 da pagarsi da un altro socio pel permesso di veudere nella sua bottega certi drappi, e più 50 fiorini da riscuotere dai vecchi debitori dell'arte. Ordinò inoltre che si raccogliessero offerte volontarie fra tutti i soci dell'Arte della Seta. Quale fosse il successo di queste risoluzioni, e se, in conseguenza di esse, si riuscisse a dar compimento alle parti in discorso della chiesa, non ci è dato di sapere per mancanza di ulteriori notizie. Ed ecco il tenore del documento, di cui abbiamo desunto quanto precede.

C. DE FABRICZY.

## LEGGIE DE FRATI DI SAN GALLO

PER L'ASSEGNAIMENTO DELLA MURAGLIA DELLA CAPPELLA DELL'ALTARE MAGGIORE.

Die 29 aprilis 1504 obtenta fuit per consules solos artis psm [*porte s. marie*]. Dicta die 29 aprilis 1504 obtenta fuit per consules e consilium.

Havendo e nostri Sp[ettabi]li S[igno]ri Consoli hauto piu volte coloquio et maturamente discusso chon molti et diuersi mercatanti di questa arte del piu abile e buono modo asoprire alla impresa della edificazione della Cappella dellaltare maggiore della chiesa di sangallo la quale oecorre al presente secondo il disegno di piu pratici architettori e maestri di murare parendo loro nonessere per honore di dio et di detta vostra universita et bisogno ymmo neciessita del luogo dare principio a quella sperando che mediante tale principio la detta chiesa verra alla perfectione sua secondo il disegno piu tempo fa fatto Et che in quella presto si edificaranno laltre capelle Et desiderando dare mancho carico et spesa adetta universita sia possibile et considerato come sono molti debitori vechij di detta università che sono dallanno 1487 incirca indietro da qualj comodamente si potrebbe quando fussino sollecitati trare qualche quantita di danari che fino a hora per essere debiti vechij et mal sollecitati sono quasi abandonati Et considerati che digia e uno mercatante e artefice dj detta arte il quale offre [*sic*] per tale impresa fare et per la edificazione di detta cappella segretamente pagare fiorinj x larghi d'oro in oro — Et anchora veduta una dimanda alloro fatta per Zanobi dj frane.<sup>o</sup> di bartolo lynaiuolo e vostro sottoposto il quale non obstante che sia stato gran tempo fa il padre suo et luj matricolato indetta arte per il membro del setaiuolo grosso Niente di mancho hauendo luj tenuto gran tempo come al presente tiene la bottega sua allato alla Verginemaria di mercato vechio insu confini della croce ilche secondo gli statuti della vostra arte per non essere detta bottega intra . . . . [*illegibile*] nella croce non puo in quella tenere drappi auendere Il che desidererebbe fare anchora che oltre alla tassa la quale e costretto pagare per lynaiuolo alla

<sup>1</sup> Si vede da questo passo che la duchessa Eleonora, per fare cosa grata all'abate Fra Mariano, che conosceva dai suoi soggiorni nel convento dei frati Agostiniani a Ferrara e dalle sue prediche recitatevi, aveva contribuito a fornire paramenti per la chiesa di Porta San Gallo.

detta arte per uendere certi pannj e cyambellotti gli costassi qualche cosa — Et considerato detti S.[*ignori*] Consoli che li detti debitorj vechij e offerta di fj X larghi dj oro da detto mercatante chon quello è conueniente paghi detto zanobi quando gli sara concesso potere tenere e vendere drappi in detta bottega sj potra comodamente e senza molto danno da detta arte prouedere aparte dj quello sintende spendere al presente per dar principio atale opera della edificazione di detta cappella

Pertanto eprefati S[*igno*]ri Consoli insieme condetto consiglio XVIIj insieme in sufficiente numero congregati seruatis seruandis ecc. Et ottenuto el partito prima tra detti consoli epoj fra loro e detto consiglio secondo gli ordjn deliberarono etordjnarono./

Che per virtu della presente prouisione sintende essere et sia data et concessa pienissima autorita al detto Zanobj dj franc.<sup>o</sup> di bartolo di potere tenere in detta sua bottega doue al presente esercita larte dellynaiuolo dognj ragione di drappi et quellj uendere et barrattare come alluj parra, si come harebbe potuto fare farebbe [*sic*] se detta sua bottegha fussi nella croce. Nella quale secondo laforma degliordinj di detta arte sipuò tenere et vendere drappi Et questo si è in caso che esso Zanobj infra X di proximi futuri hara pagato fj XV larghi dj oro in oro per detto assegnamento della muraglia della cappella maggiore dj san gallo adetti frati eportatane fede autentica al cancelliere.

Item che da hora per sopplimento di detta opera si consegnj e cosi de hora per la presente sententia essere consegnatj adetti priore efrati di san gallo per detta opera tuttj e debitori di detta arte vechij cioe quellj che sono scripti per debitori alibro verde di detta arte s[*egnati*]<sup>o</sup> F. Et ogni actione adetta arte impetrata di potere risquotere nette quelle quantita dj danari in che sono debitori inuerita al detto libro detti nominati e descripti in esso non passando pero la quantita in tutto di fj cinquanta larghi equali habbino a seruare adetta opera e non ad altro Et da ora sintenda per questa costituito sindaco e procuratore dj detta arte qualunque di detti frati o altri cosi religiosi come secolare il quale sara ordinato da dettj priore et capitolo arisquotere e stringnere tali debitori come harebbe potuto detta arte in tutto e per tutto inanzi la presente consegna. Et piu sieno tenuti econsolj di detta arte per e tempi e' restera prestare ogni aiuto e fauore adetti frati che detta exactione si possa fare si per via dello specchio como per altra ad effecto detta quantita si risquota Et che dettj priore fratj et convento predetto sieno tenuti dare conto et notitia del loro riscosso Et restituire tutto quello achadessi oltre a detta quantita hauere nelle mani sotto carico della loro coscienza Et che detto libro a detto effecto habbj astare in tal luogo loro ne possino hauere comodita e faculta fare detto effecto intendendo tutte le soprascripte cose a sano et buono intellecto.

Item atteso le offerte facte per e mercatanti e altri citadinj hautj in sulla presente pratica Et perche al presente bisogna qualche danaro manescho [*per mani*] per tale opera acominciare pero anchora providono et ordinarono che si fara una scripta privata alla quale sabbi asoscriuere tutti quellj

mercatanti cosi settaiuoli come ritagliotorj e fondachaj come orafi e altri equalj per questa impresa verranno pagare alcuna somma Et che quello sara pero ordinato da detti frati fare soscriveretalj che cosi offriranno aquanta quantita e ache tempo vogliono pagare per tale effecto e impresa accio si possa vedere che o ache modo sabbi afare tale impresa e sapere quello o quanto o come si può promettere a mura torj e ad altri per detta impresa.

Non ostantibus ecc.

Ego Carolus Johannis pieri de Meleto Civis et Notarius publicus flor[entinus] nec non Cancellarius artis porte s. Marie de predictis rogatus fuj ideo me subscripsi.

(*Archivio di Stato di Firenze, Conventi soppressi, n. 123, San Jacopo tra fossi, filza 17, a c. 98*).

**Il polittico della parrocchiale di Ottana.** — Vestusta città della Sardegna e già sede di vescovado<sup>1</sup>, Ottana è oggi un villaggio povero e squallido che tuttavia richiama ancora l'attenzione degli studiosi dell'arte per la sua chiesa parrocchiale, costruzione semplice, umile di proporzioni; ma gentile nelle sue forme, simili a quelle di molte altre chiese che rimangono nell'isola a ricordo della dominazione pisana. O che questa chiesa sia, come è prevalente e fondata opinione, l'antica chiesa episcopale dedicata a San Nicola, o che non lo sia, come l'Angius<sup>2</sup> afferma (unico del resto in tale avviso e senza che adduca prova alcuna a conforto del suo<sup>3</sup> asserto), certo si è che essa, giunta sino a noi (in grazia della sua solida costruzione a cantoni di trachite vulcanica) senza aver troppo sofferto dall'opera degli uomini e del tempo, ci appare un notevole monumento, che può ritenersi sorto negli ultimi anni dell'XI secolo ovvero nei primi del secolo seguente; al quale ultimo periodo si riferiscono appunto le prime sicure memorie dei vescovi di Ottana.<sup>3</sup>

Fra le chiese medioevali della Sardegna, la par-

<sup>1</sup> Il Fara, vero padre della storia sarda, detto della città e diocesi d'Alghero, così scrive della diocesi di Ottana: «*Dioecesis habet mediteraneam, sorrensi conterminam, Oltanensem appellatam ab Ottana civitate, quam Oltanes nobilis Persa, filius Pharnaspis, Darii exercitus imperator, non procul a fluvio, ut creditur condidit; sed hostium incursionibus, populationibusque adeo illam deformarunt, ut nihil in ea memorabile supersit, nisi templum Sancto Nicolao dicatum, ubierat sedes episcopalis, ad Algharensem ecclesiam, Alexandri Papae VI et Iulii Papae II diplomatibus translata*». (*Chorographiae Sardiniae liber II*, pag. 65, Torino 1835).

<sup>2</sup> ANGIUS, articolo *Ottana*, nel dizionario geografico del Casalis, (vol. XIII, Torino 1845, pp. 669-670). L'asserzione dell'Angius è smentita dalla testimonianza del Fara.

<sup>3</sup> Parlano dei vescovi di Ottana, oltre il Gams e l'Eubel sotto-ricordati: ANTONIO FELICE MATTEI, *Sardinia sacra sen de episcopis sardis historia*, Roma 1758, pp. 219-223. MARTINI, *Storia ecclesiastica di Sardegna*, vol. III, Cagliari 1841, pp. 369-371. CAPPELLETTI, *Le chiese d'Italia*, vol. XIII, Venezia 1857, pp. 142-144.

Contiene notizie sugli stessi vescovi anche un manoscritto redatto nel 1824 dal canonico Antonio Michele Urgias e posseduto dall'Archivio capitolare di Alghero; ma non ho avuto agio di consultarlo.



rocciale di Ottana appartiene al gruppo di quelle, ove più schiettamente si dimostra l'influenza di Pisa. La sua facciata è composta di due ordini e di un frontone, decorati da pilastri sporgenti che sopportano arcature circolari; e come quella del San Pietro di Sorres (il più importante forse fra gli edifici sacri dell'isola) è alleggiadrata da una bifora nell'ordine superiore e da una elegante ornamentazione a rombi sotto ogni arcatura.<sup>1</sup> L'interno, semplicissimo, costituito da una sola navata a pareti lisce, con tetto di legno sopportato da incavallature, nulla offre architettonicamente di notevole.

La chiesa fu illustrata in una breve monografia dallo Spano;<sup>2</sup> ma non è stato ancora oggetto di studio quello che della chiesa stessa è il più prezioso ornamento: cioè un polittico di pennello toscano del secolo XIV, con episodi della vita di San Nicola e di San Francesco; lo stesso probabilmente cui lo Spano semplicemente ricorda come esprime la vita e i miracoli di San Benedetto.<sup>3</sup>

Il polittico è giunto sino a noi in uno stato miserando; in grazia dell'incuria caratteristica che ha dominato sino a tempi non lontani in Sardegna per le opere d'arte. Scrive fra Leandro Alberti che « sono i Sacerdoti, & Frati ignorantissimi in questa Isola, tal che par cosa rara, che alcun d'essi intenda il parlar latino ».<sup>4</sup> Il giudizio, per certo troppo severo e non meritato, perfettamente si conviene ai sacerdoti, che ebbero in custodia la chiesa d'Ottana, e lasciarono esposto il polittico a ogni intemperia. Esso è dipinto, secondo l'uso del tempo, a tempera in tela ingessata impressa su tavola; ma la tela si è in alcuni punti



Artista pisano della metà del secolo XIV: San Francesco  
(particolare di un polittico)

Ottana, Chiesa parrocchiale

sollevata, e in altri a dirittura staccata e distrutta. Oltracciò il polittico ha subito irreparabili danni per l'azione dell'umidità dominante nella chiesa, ed è stato perforato da chiodi, bruciato da colature di cera, corrosa da tarli, rosicchiato da topi; s'aggiunga infine qualche ritocco dovuto alla mano di un imperitissimo restauratore. Fortunatamente l'opera di quest'ultimo è stata assai limitata; e oggi il polittico, affidato alle cure d'un riparatore più cauto, può ancora, non spoglio al tutto della primitiva bellezza, offrirci un documento interessante della persistente influenza dell'arte toscana nella Sardegna, anche quando alla signoria di Pisa s'era sostituita quella dell'Aragona.

Il polittico, che consta di tre parti con una cimasa a cinque cuspidi, offre nel suo riparto centrale, entro edicole gotiche, le immagini di San Francesco d'Assisi e di San Nicola di Mira: entrambi in piedi e in figura intera. Il primo porta la tonaca e la corda del suo ordine; tiene la croce nella destra, nella sinistra un volume. Anche il secondo è rappresentato nella forma consueta: abbigliamento di vescovo, aspetto di

<sup>1</sup> La facciata è riprodotta nel VIVANET, *Ottava relazione dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Sardegna* (Cagliari 1901), e nella monografia di D. SPANO sulla cattedrale di Cagliari (Cagliari 1902).

<sup>2</sup> SPANO, *Memoria sopra l'antica cattedrale di Ottana*, Cagliari, tip. del Commercio, 1871. Accenniamo altresì alla parrocchiale di Ottana: LA MARMORA, *Itinéraire de l'île de Sardaigne*, Torino 1860, II, pp. 158-160. MALTZAN, *Reise auf der Insel Sardinien*, Leipzig 1869, pp. 315-316. SPANO, *Emendamenti e aggiunte all'Itinerario del La Marmora*, Cagliari 1874, pp. 153-154. CUGIA, *Nuovo itinerario dell'isola di Sardegna*, Ravenna 1892, II, pp. 297-298. VIVANET, op. cit., pp. 50-51 e p. 54.

<sup>3</sup> SPANO, *Memoria citata*, p. 6.

<sup>4</sup> ALBERTI, *Isole appartenenti all'Italia*, Venezia 1588, p. 22.

vegliardo, severo, calva la fronte e due folte ciocche di capelli alle tempie, la barba corta e piena. Regge un volume nella sinistra, e posa la destra sul capo d'un giovinetto, che ritto accanto a lui, gli porge il calice eucaristico.<sup>1</sup> Queste figure di grandezza poco maggiore che metà del naturale, costituiscono la parte meno interessante del polittico. L'esecuzione ne è abbastanza accurata; i contorni netti, precisi; i panneggiamenti vestono naturalmente e senza stento; ma debole è il rilievo, scarsa la vigoria del colore, e le fisionomie sono dure e poco attraenti. San Nicola guarda accigliato; l'adolescente che gli porge il calice è un rachitico, dal volto proeminente, rigonfia nella parte inferiore e con lineamenti marcatissimi e troppo virili, dalle spalle e dal collo tozzi. Una figura vuota e senza carattere è poi quella di San Francesco, dalla fronte larga, l'arco sopraciliare quasi orizzontale e descritto da un segno tagliente, l'occhio troppo orizzontalmente allungato, il guardo vitreo, l'orecchio sproporzionatamente grande, le labbra grosse e lumeggiate di bianco, il collo forte: la debolezza del chiaroscuro contribuisce all'espressione scialba e dura insieme. Questa figura richiama alquanto quella del San Domenico di Francesco Traini nel museo civico di Pisa, modellata con altrettanta precisione di contorni e con caratteristiche affinità nella costruzione dell'occhio; ma assai meglio disegnata e d'espressione più grata.

Colla mediocrità delle figure centrali, fanno un singolare contrasto le storiette, esprimenti gli episodi più salienti della vita dei due santi, che si svolgono negli scomparti laterali. Ivi il colore, là ove è ancora ben conservato appare brillante e vivo; e le scene tutte sono tratteggiate con evidenza e naturalezza. Influenze fiorentine e senesi, con prevalenza di queste ultime, si dimostrano nello stile.

Ogni sportello comprende otto riquadri; a destra (di chi guarda) si svolge la vita di San Nicola, a sinistra quella di San Francesco. E diciamo prima, brevissimamente, di quest'ultima.

1. Visione notturna di San Francesco. Il santo giovinetto dorme placidamente, col viso appoggiato alla destra; Cristo appare in alto, ancora nell'impeto del volo, e si volge a lui con gesto oratorio. La sua lunga e scarna figura risponde esattamente al tipo del Cristo di Duccio di Buoninsegna.

2. Rinuncia di San Francesco alle cose terrene. A destra il santo ignudo è accolto dal vescovo Guido e coperto da questo della propria pianeta; a sinistra il padre, irato in viso e in atto di lanciarsi

contro di lui, è trattenuto dagli assistenti. La composizione è giottesca, ma schiettamente senese è il tipo del santo dal volto colla fronte tondeggiante, col mento proeminente ed aguzzo. Notisi nel fondo del riquadro, il muricciolo che ne ricopre un terzo dell'altezza; analogo a quello che si riscontra di frequente nei fondi delle miniature bizantine dei secoli XI e XII.

3. Apparizione di San Francesco a Innocenzo III. Questi, pontificalmente vestito, dorme; e vede nel sogno il santo che sorregge con le spalle la basilica pericolante di San Giovanni Laterano. Questo riquadro, come i due sottostanti (n. 5, 7), è gravemente danneggiato da un largo strappo verticale della tela; per modo che in ciascuno di essi la parte centrale è perduta.

4. Approvazione della regola dei frati minori. Qui ricorre nuovamente nel fondo il muricciolo bizantino surricordato. Un'iscrizione in minuscoli caratteri gotici esprime il soggetto: *hic est confirmatio regule*.

5. San Francesco trasportato in aria sopra un cocchio fiammeggiante. Ma il cocchio è sparito; rimangono solo i cavalli che appaiono completamente rifatti da un imbrattatele. In basso è parzialmente conservato il gruppo dei discepoli che contemplano il miracolo: gruppo trattato con spirito e varietà d'atteggiamenti.

6. San Francesco sulla Vernia, in atto di benedire gli uccelli. Assistono due discepoli: l'uno appare attento, raccolto; l'altro atteggia il volto a meraviglia ironica. Il paesaggio che ha in questo riquadro il maggiore sviluppo, è trattato come nell'arte senese primitiva, come nelle miniature, alle quali s'ispirò Duccio.

7. San Francesco stigmatizzato. Riquadro rovinatissimo, come si è accennato.

8. San Francesco muore, assistito dal pontefice e dai discepoli.

Della vita di San Nicola sono rappresentati gli episodi che seguono:

1. Nascita di San Nicola. Il neonato è rappresentato ritto in un bacile, nell'atto di render grazia a Dio del dono della vita: *hic prima die dum batnearetur erectus stetit in pelvi*, secondo il racconto della Leggenda aurea. La madre e le donne assistenti al bagno fanno gesti di stupore. La scenetta familiare è piena di verità e di vita; in genere queste storiette di San Nicola sono trattate con evidenza e brio, maggiori ancora che quelle di San Francesco.

2. Questo riquadro è completamente perduto, ma dalle tracce che restano si può arguire fosse qui espresso il popolare episodio dell'elemosina di San Nicola. Si intravedono ancora la figura del santo, in età giovanile, con umile abbigliamento, che s'approssima alla casa delle tre fanciulle; e quella del padre (?) di queste che veglia sulla porta per sorprendere l'ignoto benefattore.

<sup>1</sup> Nella grande ancona, dipinta da Giovanni Mura (il più interessante fra i pittori sardi) per la chiesa di Santa Maria in Ardara, San Nicola è imberbe e sorregge il libro con le tre palle. Ma in quasi tutte le pitture sarde, San Nicola è rappresentato in aspetto senile.



3. San Nicola salva i tre giovani ingiustamente condannati a morte. I giovani sono rappresentati inginocchiati e con le mani legate al dorso; il carnefice già vibra la spada, che gli è trattenuta dal santo.

4. San Nicola libera un giovinetto cristiano, trattenuto in servitù presso gli infedeli. Il santo appare a destra, librato a volo; e solleva pei capelli il giovinetto, mentre assiste a un sontuoso banchetto. In-

6. San Nicola risuscita i fanciulli, uccisi e tagliati a pezzi dall'oste. A sinistra i fanciulli appaiono nudi nel salatoio, e ringraziano il loro salvatore; la parte di destra, ove par che sia rappresentato l'oste nell'atto di uccidere i fanciulli addormentati, è perduta.

7. San Nicola salva dalla tempesta e guida in porto una nave pericolante. Il santo è assiso a poppa; un marinaio getta a mare il vaso, pieno dell'olio diabolico.



Artista pisano della metà del sec. XIV: Rinunzia di San Francesco alle cose terrene. (Particolare di un polittico)  
Ottana, Chiesa parrocchiale

teressante, vera la figura del moro che serve a tavola, colle grosse labbra aperte, col naso camuso.

5. San Nicola restituisce ai genitori il giovinetto rapito. A sinistra è ritratto il banchetto che i genitori offrono ai poveri il giorno festivo di San Nicola; a destra i genitori inginocchiati ricevono il fanciullo dalle mani del santo. Il banchetto popolare, trattato con vivezza e con una punta d'ironia fa vivo contrasto col grave banchetto della scena precedente. Dei banchettanti alcuni sono attenti al miracoloso ritorno, e l'uno di essi si volge a guardare dietro a sé con un moto ben studiato; ma un altro di tutto incurante fuorchè del pasto, continua ingordamente a bere: in complesso un vero quadretto di genere, pieno di spirito.

8. Morte di San Nicola: quattro angeli scendono dal cielo ad accoglierne la salma.

Sovra gli sportelli laterali s'elevano quattro piccole cuspidi, ove sono rappresentati rispettivamente in mezze figure (andando da sinistra a destra) Santa Caterina, l'arcangelo Gabriele, la Vergine Annunziata, Sant' Elena. Sovra lo scomparto centrale, entro una cuspide di maggiori dimensioni, la Vergine è rappresentata sedente in trono, colla fronte cinta di ricco diadema gigliato; l'atteggiamento maestoso e solenne richiama quello delle Virtù di Ambrogio Lorenzetti nel palazzo pubblico di Siena.

La larghezza con cui è trattata questa imponente figura contrasta singolarmente con la tecnica minuta, che l'artista ha usato nelle figure laterali dell'*Annun-*



ciazione; figure timide, gentili, ove ritorna evidente il ricordo di Duccio. Il contrasto appare chiaro dalle ultime riproduzioni; si osservi particolarmente il panneggiamento dell'Annunziata, dalle frequenti pieghe

menti vescovili, l'altra di adolescente con ricco abbigliamento di cavaliere. Chi siano ce lo dice l'iscrizione in caratteri gotici che sottostà al trono della Vergine, iscrizione monca ma che facilmente può com-



Artista pisano della metà del secolo XIV: L'Arcangelo Gabriele  
(Particolare di un polittico)  
Ottana, Chiesa parrocchiale

filettate d'oro, e indubbia si dimostrerà la familiarità del pittore con l'arte del minio; familiarità che si appalesa anche nelle storielle, dal fine contornare delle figure, dalle note brillanti di colore nelle vesti.

Sulle ginocchia della Vergine in trono sta il Bambino benediciente — il cui volto perforato da un chiodo, si dimostra tuttavia chiaramente anch'esso di schietto tipo senese —: e ai suoi piedi inginocchiate appaiono due piccole figure, l'una di vecchio con mitra e para-

pletarsi:  $\widehat{\text{FR}} \text{ SILVR } \widehat{\text{EPS}} \text{ OCTAN. } \mathbf{\text{X}} \widehat{\text{D}}\widehat{\text{NS}} \text{ MARIA-} \widehat{\text{NVS}} \text{ DE ARBOREA } \widehat{\text{D}}\widehat{\text{NS}} \text{ GOCIANI ET M}(\text{armillae } \text{fe}) \text{ CIT FIERI.}$

Il vecchio è dunque Silvestro, vescovo d'Ottana; il giovine Mariano IV, signore del Goceano e di Marmilla, figliuolo di Ugone III di Arborea e padre della celebre Eleonora. L'iscrizione è preziosa, perchè ci offre il modo di giungere a determinare, entro limiti assai ristretti, l'epoca in cui il polittico venne dipinto. Di Silvestro sappiamo che egli sedeva nel vescovado



di Ottana nel 1340<sup>1</sup> e che più non vi sedeva nel 1344<sup>2</sup>; onde il quadro è certamente anteriore a tale ultimo anno, e anteriore anche all'avvento al trono di Mariano (1346-1376); ciò che del resto è abbastanza di-

la data del politico al breve periodo intercedente fra il 1338 e il 1344.

Esso venne dunque dipinto, come abbiamo accennato, quando era cessata la signoria pisana sull'isola.



Artista pisano della metà del secolo XIV: L'Annunciata  
(Particolare di un polittico)  
Ottana, Chiesa parrocchiale

mostrato, sia dalle giovanili sembianze del ritratto, sia dall'iscrizione che lo designa semplicemente come signore del Goceano e di Marmilla. Di Mariano ci dice poi il Fara<sup>3</sup> che fu creato conte del Goceano da Pietro IV d'Aragona nel 1338; onde può assegnarsi

Ma non erano per ciò cessati gli scambi e le relazioni artistiche fra la Sardegna e la Toscana. Nel secolo XIV le due influenze artistiche si alternano. Coi nuovi conquistatori vennero certamente nell'isola artisti spagnoli; così quel Giovanni da Barcellona di cui lo Spano foggìo un pittore sardo Barchinon, mentre sulla vera origine sua non lascia dubbio l'iscrizione apposta su un fram-

<sup>1</sup> GAMS, *Series episcoporum*, pag. 841.

<sup>2</sup> EUBEL, *Hierarchia catholica medii aevi*, I, pp. 399-400.

<sup>3</sup> « Anno sequenti, nempe 1338, regio Gociani novo comitatus titulo a rege Petro decorata fuit, Mariano Arboreensis indicis fratre primo Gociani comite creato, qui cum iohanne eius fratre in Sardi-

niam rediit ». I. F. FARAE, *De rebus sardois liber tertius*, pag. 282, Torino, 1835.





Artista pisano della metà del secolo XIV: La Vergine  
(Particolare di un polittico)  
Ottana, Chiesa parrocchiale

mento di ancona della pinacoteca di Cagliari.<sup>1</sup> Così spagnolo sembra lo scultore che, nel duomo di Oristano, lavorò due grandi e importanti lastre storiato, recentemente illustrate, con la consueta diligenza, dallo Scano.<sup>2</sup> Ma molte altre opere d'arte sparse per l'isola dimostrano come Pisa non avesse, colla preponderanza politica, perdute insieme la sua influenza nel campo intellettuale, e fosse ancora tramite di rapporti artistici fra la Toscana e la Sardegna. Da Pisa il gentile Nino mandava una statuetta di santo vescovo

non solo si vale, come è manifesto nella figura della Vergine Annunziata, della tecnica propria di un miniatore, ma fedele, come tutti i miniatori di Pisa e di Siena, alle vecchie tradizioni, trae ancora motivi, specie per la decorazione dei fondi delle sue storielle, dalle miniature dell'XI e del XII secolo.

pel convento di San Francesco in Oristano.<sup>3</sup> Aveva lavorato per i giudici d'Arborea anche Andrea pisano, il cui nome, con la data del 1337, il Nissardi ebbe a rilevare nell'iscrizione d'una campana fusa per la cattedrale di Iglesias.<sup>4</sup> Pisano fu altresì probabilmente il pittore fra Giacomo di Lanfranco Gualterotti che morì nel 1379 arcivescovo turritano.<sup>5</sup> E a Pisa poi un artista sardo, *frater Dominicus Sardus de Pollinis kallaritanis*, andava ad apprendere l'arte del minio e della pittura sul vetro.<sup>6</sup> Del pari ci appare probabile che fosse commesso a Pisa (con cui Mariano IV ebbe amichevoli rapporti) il politico di Ottana.

Da un'osservazione complessiva esso ci appare infatti, come l'opera di un maestro eclettico con tendenze arcaistiche; secondo il carattere comune dei pittori pisani del secolo XIV. L'autore del polittico, se dunque pisano, dovette subire l'influenza dei maestri che vennero a lavorare nella sua città da Firenze e da Siena; ma per l'arte senese egli dimostra una predilezione evidente. E fra i senesi più che l'influenza dei Lorenzetti che appare precipuamente nella solenne figura della Madonna in trono, egli risente quella dei maestri più primitivi, quella in particolar modo di Duccio. Più uso forse alla miniatura che alla tempera, il maestro d'Ottana

<sup>1</sup> SCANO, loc. cit., pp. 18-22; cfr. pure SCANO, *La cattedrale di Cagliari*, Cagliari, 1902, pp. 12-13.

<sup>2</sup> SCANO, *Scoperte artistiche in Oristano*, ne *L'Arte*, anno VI, Roma, 1903, p. 25 e segg. Non saprei seguire l'avviso del chiaro

studioso che assegna le sculture delle due lastre ad Andrea Pisano o ad un suo allievo. La mano o almeno l'influenza di artisti spagnoli si dimostra pure caratteristicamente in parecchie realistiche sculture in legno del XIV e XV secolo, sparse per l'isola.

<sup>3</sup> MARCHESI, *Memorie degli art. dom.*, vol. I, p. 206, Bologna 1878. Ricorderò pure qui un'interessante tavoletta, posseduta dal Municipio di Sordiana, ove la rappresentazione del Giudizio Universale richiama quella analoga del Camposanto di Pisa. (VIVANET, *Seconda relazione dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Sardegna*, Cagliari, 1894, p. 13).

<sup>4</sup> « *Frater Dominicus Sardus de Pollinis Kallaritanis fuit valde gratus et probus. Suavissimae conversationis, cantabat bene, scribebat pulcre, et fenestras vitreas operabatur optime* ». (Fioriva circa il 1340). *Chronica Conventus S. Catharinae de Pisis*, in *Archivio storico italiano*, VI, 2, p. 538.



Così il paesaggio è in lui sommario, stentato, con alberi scarsi ed eseguiti di maniera, con collinette semplici che caratteristicamente si differenziano dalle rocciose montagne giottesche. Anche le architetture risentono della tendenza generale ad arcaizzare: rari, sebbene il polittico sia eseguito intorno al 1340, vi sono i motivi gotici; l'arco tondo prevale.

Il pregio del polittico è assai diverso nelle sue parti singole. Sensibilissimo, come è stato accennato, è il distacco fra le figure maggiori, debolmente modellate, povere di espressione, che male spiccano sui fondi d'oro, graffiti come nelle ancone senesi con ricchezza di motivi decorativi, e le piccole storie ove il maestro (che uso al minio è in quelle a suo agio) ritrova spirito e forza drammatica. Non v'ha però dubbio alcuno che si tratti del maestro stesso. Nelle piccole figure si rinvengono i difetti di disegno delle figure grandi, ma non nuocciono all'effetto generale delle animate composizioni.

Se guardiamo per esempio alla figura del San Francesco e alle figurine dell'episodio della rinuncia del santo alle cose terrene vediamo disegnato nello stesso modo l'occhio, dall'arco sopraciliare segnato con particolare durezza. Nei profili del padre del santo e dei suoi amici, la cavità dell'occhio appare disegnata come un triangolo isoscele a base molto stretta cui aderisce il nero della pupilla. Pure in queste figurette il guardo è vivo, l'espressione è forte; mentre, nella figura grande del santo, l'occhio è immobile e vitreo.

Il nome di Francesco Traini ricorre alla mente di chi considera le piccole scene, animate da un senso di verità e condotte con una facilità narrativa comuni all'arte di quello.<sup>1</sup> Certo il Traini è più accurato e fine artista, ma lo spirito delle sue composizioni è il medesimo, come affine è la sua tecnica. E forse non è ozioso osservare che il pittore d'Ottana lavorava per la modesta chiesa d'una terra insulare, e il Traini, nelle sue sole opere note, per un cospicuo convento d'una importante città.

Non diversa, come si è detto, è la tecnica dei due maestri. Quel fare eclettico con tendenze arcaistiche; quel contrasto fra le figure maggiori e le piccole storie, l'intonazione brillante del colore delle vesti, il netto e preciso contornare, come del maestro d'Ottana, così son propri del Traini; cui pure l'arte del minio dovette esser familiare.

Così sono affini nei due maestri il modellato delle

teste, colle gotè spesso inferiormente rigonfie e debolmente chiaroscurate, e il disegno dell'occhio, e il trattamento delle mani, con dita lunghe, magre, senza giunture. Concludere tuttavia che possa pensarsi alla mano del Traini per il polittico d'Ottana sarebbe arischiato. Ricordato come pittore sin dal 1322, il Traini era nel pieno fiorire dell'arte sua fra il 1341 e il 1344; nel periodo stesso adunque, in cui il polittico d'Ottana era dipinto. Ma per concludere nel senso anzi detto, troppo scarsa è la conoscenza delle opere del Traini; che nelle autentiche si rivela, in ogni modo, più valente, più progredito maestro.

Certo può concludersi che il polittico è l'opera di un maestro toscano, pisano probabilmente, contemporaneo e affine nello spirito e nelle forme della sua arte al Traini; superiore, senza dubbio, agli altri maestri pisani dell'epoca; degno, in ogni modo, di considerazione e di studio per le sue piccole storie, che, come dice il Vasari di quelle del Traini, sono « molto pronte e vivaci e ben colorite ».

ENRICO BRUNELLI.

#### **Il Santuario dell'Ambro ed un quadro attribuito a Michelangelo da Caravaggio.**

— L'antico santuario dell'Ambro, un tempo monastero, sorge presso la foce del fiume omonimo, che scaturisce dai monti Sibillini, e precisamente fra le montagne denominate Castel Manardo e Monte Pizzo, a sei o sette chilometri da Montefortino nella provincia di Ascoli.

Il Santuario, secondo le notizie tramandate fino a noi, era noto ai fedeli prima del secolo XI. È memoria che sin dal tempo di re Luitprando fosse dotato di 1000 modiali di terreno. Nei primi del secolo XVI l'antica chiesa fu demolita, e nel 1503 fu ad essa sostituito l'attuale tempio, su disegno dell'architetto Ventura Venturi.

La chiesa è ad una sola navata e ha undici altari. Dietro il maggiore trovasi la cappella dedicata alla Vergine dell'Ambro, adorna di affreschi eseguiti negli anni 1610-1612 da Martino Bonfini da Patrignone. Entro riquadri con cornici di stucco dorate sono dipinte alle pareti alcune scene della vita di Maria, con figure grandi al vero. Nel volto, entro più piccoli scompartimenti, sono figurate sibille e profeti. La scena rappresentante l'Annunciazione è del 1634, e fu dipinta da Domenico Malpieri di San Ginesio. I ricchissimi intagli in legno dorato, che adornano la parete di fronte, vennero eseguiti da un ignoto artista venutovi da Roma nel 1635.<sup>1</sup>

Il santuario, benchè più volte visitato dai ladri, conserva ancora oggetti d'arte di notevole importanza. Nel secondo altare, a destra di chi entra in chiesa, si am-

<sup>1</sup> Talvolta anzi può dirsi che il maestro di Ottana vinca, per efficacia di rappresentazione, il Traini. Nel polittico, il San Francesco che sorregge San Giovanni Laterano piega ad arco la schiena su cui grava la chiesa, e nello sforzo protende innanzi le gambe poggiando le mani sulle cosce. Nell'analoga composizione del Traini, San Domenico regge la chiesa colle braccia. Fra le due ingenue interpretazioni della visione di Innocenzo III, certo più naturale ed efficace è quella di Ottana.

<sup>1</sup> Le poche notizie intorno ai maestri che dal 1610 al 1635 presero parte ai lavori di detta cappella mi sono state favorite dal signor maestro Mignini di Montefortino, che ringrazio pubblicamente, il quale le desunse da un manoscritto esistente nell'archivio comunale del paese.

mira un paliotto di cuoio colorato antico; ed un altro paliotto, anch'esso a colori e impresso su fondo d'oro, si vede nel terzo altare a sinistra. Un terzo pezzo di cuoio antico, a fiori colorati e oro, si trova sopra il piano dell'armadio di noce in sagrestia. Lo stesso armadio, rozzamente intagliato da qualche religioso del luogo, è del cinquecento.

Nel cosiddetto *Tesoro* dell'Ambro non si conservano oggetti preziosi per antichità e arte, poichè per tradizionale, secondo quanto mi narravano persone del luogo, che ogni tanto, e cioè alla distanza di tre o quattro anni, i malandrini debbano penetrare nel tempio e far man bassa di quanti oggetti di valore possano trovarvi. Due o tre anni addietro furono asportati alcuni calici preziosi ed altre cose di oreficeria e, al solito, nessuno poté scoprire gli autori del furto. I fedeli intanto ogni anno nel giorno della festa non dimenticano l'antico santuario ed offrono alla patrona del tempio nuovi oggetti per servire agli usi del culto; così che nella credenza e nel ricordato armadio della piccola sagrestia si trovano sempre nuovi capi di qualche pregio, sia di tessuti in seta, sia di oggetti d'oro o d'argento.

Ma ciò che quivi maggiormente attrae l'occhio dell'intelligente non è il *Tesoro*, ma sibbene una tela non molto grande (misura m. 1.91 X 1.21) che risplende su tutto il resto del tempio, sopra il primo altare a sinistra, entrando.

Rappresenta la Madonna, con figure grandi al vero, adorata da due pastori o pellegrini, un uomo ancora vigoroso e una vecchia. Presso le colonne di un tempio, sopra un gradino, con la persona appoggiata sulla gamba sinistra, sta la Vergine in piedi con la destra sotto l'ascella del Bambino, che essa tiene seduto sull'altra mano, mentre col capo si volge verso i pellegrini. Dalle mani della Vergine scende un pannolino candido quasi a indicare come essa non ardisca toccar le carni del Divin Figliuolo. Il quale, con una manina abbandonata sul petto della madre, guarda i due pastori e con l'indice della destra li benedice. I pellegrini, che dall'età che rappresentano si direbbero madre e figlio, stanno ginocchioni e a mani giunte: l'uno guarda il Bambino Gesù, l'altra volge gli occhi alla Madonna. L'uomo dalle carni brune e vellose e dalla folta barba tiene fra le braccia una canna, veste un giubbone e calzoni corti, ha sulle spalle un piccolo mantello e mostra le gambe poderose e i piedi nudi. In parte nascosta dal compagno sta alla sua destra la vecchia, ve-

stita con un povero abito color marrone e con in capo una cuffia bianca. La testa di questa figura veduta di profilo è di un' evidenza straordinaria. La pelle bronzea e rugosa, i capelli neri, gli occhi intenti su quelli della Vergine le danno una forza ed una dolcezza insieme che l'altra figura non ha.

La Madonna bellissima indossa una veste di color cupo con maniche rubino-scuro e un leggero velo giallognolo sulle spalle quasi nude magnificamente dipinte. Ha le carni chiare argentea, come quelle del putto, i lineamenti del viso giovanile assai ben fatti, gli occhi e le sopracciglia sottili, i capelli nerissimi.

Il quadro è in buono stato. Fra le parti meno conservate noto il piede destro della Vergine e, qua e là, le figure dei pastori. Le tinte d'ombra sono assai marcate e forse un po' cresciute di colore, come apparisce in quella assai larga e di bell'effetto, che la persona della Vergine getta sulla parete contro cui si appoggia, e nelle parti in ombra nel viso e nel petto del Bambino. Tutta la figura della Madonna, come quella del putto, si distingue per delicatezza e nobiltà di forme da quelle dei pellegrini. Oltre che la carnagione bianca e luminosa del volto suo purissimo, si guardino, ad esempio, della Madonna le belle mani candide dalle dita affusolate, dalle unghie rosee e si confrontino con quelle brune e vellose dei pastori, larghe, tozze, indurite dalle fatiche dei campi. Tali differenze di disegno e di colore ci rivelano evidentemente il pensiero che mosse l'artista, il quale, pur attenendosi scrupolosamente al vero, mostrò nel suo quadro, pieno di vita e di sentimento, in qual maniera debba essere trattato e distinto ciò che appartiene al cielo, da ciò che è puramente umano e terreno.

La tela preziosa fu donata alla chiesa dell'Ambro or sono circa cinquant'anni dal pittore antiquario Fortunato Duranti di Montefortino, vissuto per molti anni a Roma — da cui forse il quadro proviene — ed è attribuito, e non ingiustamente, a quel valoroso e strano artista che fu Michelangelo da Caravaggio. E invero la composizione del quadro libera e simmetrica, le carni argentea della Madonna e del Putto, le tinte d'ombra forti e grandi, il verismo delle due figure dei pellegrini, la delicatezza e nobiltà di forme della Vergine, in confronto con la rozzezza e l'ingenuità dei pastori, la luminosità del lavoro nelle parti chiare in forte contrasto con le tinte larghe e profonde, infine la tecnica propria del Caravaggio; tutto fa pensare a questo maestro.

E. CALZINI.



## NOTIZIE VARIE.

## NOTIZIE DI LOMBARDIA.

**La donazione Sipriot alla R. Pinacoteca di Brera.**<sup>1</sup> — Il signor Casimiro Sipriot molti anni addietro era stabilito a Milano ove commerciava in te-

Il conte di Vesme trovò che la raccolta dei sessantatre quadri, che veniva offerta in blocco, in complesso era buona ed avrebbe certamente giovato a Brera; in conclusione i quadri sono arrivati e il professore Sinigaglia, attualmente incaricato della dire-



Bartolomeo Suardi, detto Bramantino: Cristo morto  
Milano, R. Pinacoteca di Brera

lerie ed in antichità; fattosi ricco, ritornò nella sua Marsiglia, ove vive tuttora e più che ottantenne.

Un recente furto di anticaglie e di quadri perpetrato in casa sua da ignoti ladri nell'estate scorsa, mentre egli era in campagna, lo indusse a disporre di una parte della rimastagli raccolta di pitture antiche e destinò alla Pinacoteca di Milano sessantatre quadri. Ciò avveniva sul finire dell'ottobre passato, e in quel momento, essendo vacante la carica di direttore di questa galleria, il Ministero dell'istruzione interessò il direttore di quella di Torino, il conte Alessandro Bandi di Vesme, a recarsi lui a Marsiglia, esaminare le pitture offerte e, nel caso, accettare la donazione.

<sup>1</sup> Rendiamo qui vivi ringraziamenti al signor Michele De Benedetti che vide le pitture del signor Sipriot prima che fossero inviate a Brera, e che gentilmente ci favorì le fotografie che illustrano queste notizie del nostro egregio collaboratore. Ci dispiace soltanto che tali fotografie, prese in condizioni di luce assai sfavorevoli, abbiano prodotto *clichés* tutt'altro che nitidi.

(Nota della Redazione).

zione della galleria, li ha esposti al pubblico per otto giorni. Ce ne sono dei cattivi, dei mediocri, dei buoni e dei buonissimi. Dirò di quelli che attraggono maggiormente l'attenzione.

Nel mezzo della sala isolate e sopra cavalletti stavano tre pitture considerate, come lo sono difatti, le più importanti.

BERNARDINO LUINI: Piccolo affresco tondo, rappresentante in busto un vecchio frate addormentato. — Appartiene all'ultimo periodo dell'artista, alla sua maniera detta *bionda*; la testa calva e con lunga barba e il saio bianco grigiastro spiccano sul fondo cremisino. Questo piccolo tondo (di 30 centimetri di diametro) ornava probabilmente lo spazio laterale di un arco.

BRAMANTINO: *Il Cristo deposto* (tavola). — La figura è veduta per iscorcio come quella della celebre *Pietà* del Mantegna e della non meno celebre *Lezione d'anatomia* del Rembrandt; sebbene sia ben lungi dalla sapienza di disegno della prima, e di chiaroscuro e luminosità della seconda, anzi pècchi molto come

costruzione corporea e modellazione, tuttavia è sempre una pittura di un certo interesse, ispirata senza dubbio a qualcuno dei potenti scorci del suo maestro Bramante, ricordati dal Lomazzo e da altri scrittori dei secoli scorsi, e dei quali oggi non abbiamo più traccia. Lo stesso soggetto il Bramantino ha pur trattato e svolto più ampiamente nella *Pietà* che dipinse a fresco sulla porta della chiesa di San Sepolcro in Milano (distaccata anni sono in occasione del ripristino dell'antica facciata, oggi trovata esposta nell'interno della chiesa) e nella tavola della *Deposizione dalla croce*, che una volta era nell'abazia di Chiaravalle presso Milano, poi passò a Roma in Santa Croce di Gerusalemme ed è andata a finire a Vienna nella collezione Artaria, ove trovata tuttora. In questa tavola del dono Sipriot, non ostante la fiacchezza del disegno, la povertà anatomica che fa sembrare il corpo a un involucro di forma umana riempito di stoppa, traspare ancora un non so che di grandioso e solenne che è

appunto l'emanazione dello stile delle opere di Bramante, da cui essa deriva.

BERNARDINO BORGOGNONE: *Ecce homo* (tavola). — È una mezza figura di poco più piccola del vero e che rappresenta adunque Gesù coronato di spine che tiene con la destra lo scettro di canna. La sua veste di color carmino-giallastro lascia travedere il collo e il petto scarni, magra pure la mano, il viso emaciato e piangente, gli occhi rossi pel pianto. Dietro al capo dei gruppi di raggi d'oro formano il nimbo. Nel fondo a destra, da una finestra aperta intravedesi un paesaggio montuoso col Calvario, le tre croci, Cristo deposto, e al basso mura merlate e un canale. Il tipo del Redentore, la sua espressione malinconica, lo stile e la maniera della esecuzione, i particolari del paesaggio, tutto ricorda Borgognone, però flebilmente e con una certa rigidità, cosicchè viene subito sulle labbra il nome di suo fratello e collaboratore Bernardino. E se noi facciamo il confronto di questa figura con la tela di Brera rappresentante *San Rocco*, che reca la firma: BERNARDINUS BORGOGNONUS P., e la data 1523, non rimane più dubbio alcuno.

AMBROGIO BORGOGNONE: *San Francesco dalle stimmate*. — Dipinto in tavola, figura intera con vasto fondo di paese; il santo inginocchiato riceve le stimmate dal Crocifisso che gli appare in cielo. Non ostante il danno patito da ripuliture eccessive, rimane evidente ancora il disegno fermo e sapiente e dal viso emana la profondità di sentire particolare a quell'artista. Durante le discussioni tra studiosi ed amatori d'arte, dinanzi a questa tavola, fu il signor Antonio Grandi che per primo pronunciò il nome di Ambrogio Borgognone ed io trovo che egli ha colpito nel segno; però debbo aggiungere che siamo ad un suo lavoro giovanile, perchè, osservando bene, si scorge che i caratteri dello stile, del tipo, dell'espressione, dell'intonazione del colorito e del genere di paesaggio nel fondo, appaiono ancora in via di formazione, ad ogni modo la personalità dell'artista è già evidente.

Continuando il giro delle pareti osservai:

SCUOLA DI GAUDENZIO FERRARI: *Pietà*. — È una riproduzione di bottega o di scuola della parte centrale della *Pietà* di Gaudenzio Ferrari che vedesi nella predella della sua gran pala del duomo di Novara e nella tavola della Galleria Crespi di Milano. Questo quadretto, indubbiamente antico, ci presenta il viso di Gesù più corto che in quelle opere, forme e modellazione più sommarie, colorito giallastro.



Ambrogio da Fossano, detto Borgognone: San Francesco  
Milano, R. Pinacoteca di Brera



SCUOLA DI LORENZO COSTA: *Madonna col Bambino*. — Due terzi di figura con fondo di paese. Il Bambino ignudo, le mani giunte, è grazioso, paffu-



Bernardino Borgognone: *Il Redentore*  
Milano, R. Pinacoteca di Brera

tello, la Madonna dal volto alquanto rotondo ha le mani lunghe, affusolate. La carnagione delle figure è di tinta accesa.

LUCA LONGHI: *Madonna col Bambino*. — Mezza figura. Grazioso lavoro del seguace ravennate di Raffaello; di perfetta conservazione e d'intonazione artificiale rosea e lattea nel colorito.

NICCOLÒ DA CREMONA: Trittico. — Nel mezzo la Madonna col Bambino, ai lati San Giovanni Battista e San Pietro martire. Reca la firma M. NICOLAUS CREMONENSIS, 1520. Questo artista, di frequente ricordato nei documenti, si palesa un debole ritardatario. Munisce ancora le sue figure di nimbi in stucco dorato.

IGNOTO DEL SECOLO XV. — Piccolo tabernacolo della fine del quattrocento con colonnette e lunetta. In questa, la *Pietà*; nella tavoletta, la *Madonna col Bambino*; colorito succoso ed intenso e nimbi dorati.

SCUOLA TOSCANA DEL XV SECOLO: *Un santo martire*. — Due terzi di figura su fondo d'oro. L'elenco del donatore lo assegna a Giotto; comunque sia, appartiene alla maniera dominante al tempo di quell'artista.

DEFENDENTE DE FERRARI: *San Giovanni Battista, San Girolamo e un donatore inginocchiato*. — Sportello di trittico, gli altri pezzi del quale, secondo un cartellino incollato al rovescio, si dovrebbero trovare in Inghilterra. Lo stile severo, il disegno reciso di maniera tedesca, il colorito robusto, quel solito impetuoso rosso-cinabro-porpora potentissimo, la maniera

delle dorature, i broccati delle vesti, tutto conferma l'originalità dell'opera del maestro piemontese così personale. È un buon acquisto per la R. Pinacoteca di Torino, alla quale, da quanto ho sentito, il dipinto venne destinato, e difatti quello è l'ambiente che più gli conviene e dove sarà più facile studiarlo ed apprezzarlo.

ALTOBELLO MELONI: *Presepio*. Affresco. — La Madonna inginocchiata e due pastori pur inginocchiati adorano il Bambino deposto a terra. A destra sta ritto San Giuseppe. Nel fondo abbiamo in mezzo il bue e l'asino, poi a destra delle fabbriche ed a sinistra un gruppo di alberi, una prateria con gregge e dei colli



Incognito cremonese del sec. xv: S. Pietro  
Milano, R. Pinacoteca di Brera

lontani. Il donatore signor Sipriot lo indicò nell'elenco quale opera di Bonifazio Bembo e la cosa si spiega. La tradizione e gli scrittori di cose cremonesi traman-



Scuola cremonese: L'Adorazione dei pastori  
Milano, R. Pinacoteca di Brera

darono che Bonifazio Bembo aveva ornato di pitture il convento di Santa Maria di Valverde o della Colomba, fondato in Cremona da Bianca Maria Visconti, consorte di Francesco Sforza. Soppresso il convento, passato l'edificio in proprietà privata, ne seguirono tali alterazioni che non era più rimasta che una sala terrena inclusa in un'abitazione privata, la quale una quarantina d'anni addietro era ancora adorna di pitture nel soffitto e in una delle pareti. Il soffitto molto pregevole ed interessantissimo acquistato dall'Angiolini di Bologna è andato a finire nel Museo di South Kensington a Londra, e l'affresco della parete, che le antiche guide di Cremona dicevano rappresentasse l'*Adorazione dei pastori*, venduto, anch'esso scomparve. Interessandomi di rintracciarlo, mi riesci di sapere (per gentilezza del signor Biaggi Signorio di Cremona) che dal signor Restellini, proprietario dello stabile in via d'adattamento (ora casa n. 5 di via Belvedere), era stato distaccato dalla parete e venduto ad un pittore ed antiquario di nome Rocco Bono e da questi ceduto al signor Sipriot. Sapendo che il signor Sipriot era ritornato a Marsiglia, portando seco tutto quanto gli rimaneva di quadri ed oggetti antichi, nel giugno del 1899 gli scrissi e, dopo uno scambio di lettere,

non solo ebbi la certezza che egli possedeva ancora l'affresco, ma ne ottenni pur la fotografia. Oggi ho la contentezza di rivedere l'originale, l'affresco stesso; contentezza un po' magra per il momento, perchè l'affresco appare guasto e ridipinto qua e là ad olio. La ridipintura però potrà esser tolta. Intanto già da quanto si vede è concesso dedurre che non può essere opera di Bonifazio Bembo, che sappiamo fioriva tra il 1460 e il 1480, ed invece qui troviamo una maniera dei primi anni del Cinquecento; anzi le teste tondeggianti, le forme squadrate, i tipi assai originali, il fare largo, il colorito roseo dorato, tutto mi fa riconoscere l'Altobello Meloni che nel primo quarto del secolo XVI dipinse alcuni degli affreschi della navata centrale del duomo di Cremona, cosicchè il confronto e la deduzione non sono difficili. Sarebbe dunque mi pare assai desiderabile che quest'affresco venisse liberato dalle ridipinture a olio e restaurato.

INCOGNITO CREMONESE DEL 1450 ALL'INCIRCA: *San Pietro apostolo*. Sportello o scomparto di polittico. — Figura intera dinanzi a fondo di nicchia architettonica; cornice intagliata di stile lombardo-veneto della prima metà del Quattrocento. Nell'elenco della donazione è detto lavoro del Crivelli; è difatti pittura di scuola padovana, ma non del Crivelli, bensì di un artista cremonese, i cremonesi intorno alla metà del Quattrocento essendosi fatti seguaci della maniera dello Squarcione. Come si vede il signor Sipriot aveva fatto acquisti a Cremona e nel suo territorio.

INCOGNITO PADOVANO DELLA MANIERA DELLO SQUARCIONE: *Madonna col Bambino*, in tabernacolo centinato — La cornice a tabernacolo centinato è dello stile del Rinascimento toscano, ma pur troppo non è intagliata con finezza. All'incontro assai interessante è la mezza figura della Madonna con la figura intera del Bambino, il quale è tutto nudo, non ha che una collana di corallo al collo e tiene con la destra un uccellino; è seduto sopra un frammento di fregio classico ad ovoli e palmette. La Madonna ha veste rossa e manto turchino, in capo ha il velo che scende sulla fronte e sopra una stoffa o panno. La ridipintura del drappo di fondo e del manto della Madonna fa apparire molto più chiara anzi bianchiccia e slavata la tinta pallida della carnagione e nuoce all'effetto del quadro; ma, se lo si osserva bene, si avvertirà che il tipo della Madonna, che qui è veduta quasi di fronte, è il medesimo di quello della Madonna dello Squarcione, che vedesi nella tavola firmata del Museo di Berlino; l'intonazione della carnagione concorda parimenti; squarcionesco è pure il tipo del Bambino, e così il rosso crudo ed acceso della piccola collana di corallo, e così infine quel pezzo di fregio classico. Sarebbe quanto mai il caso di spogliare e restaurare questa tavola,



perchè, se non possiamo dire che è di mano dello Squarcione, certamente è della sua bottega.

Chiuderò accennando ad altre pitture non prive di interesse.

Lo STROZZI detto il « prete genovese ». — Ritratto di un commendatore dell'ordine di Malta. Pittura laica e magistrale.

ROSA DA TIVOLI. — Due quadretti di pecore e capre.

GIAN PAOLO PANINI. — Un quadretto di rovine con figure.

MANIERA DI LUCA GIORDANO. — Rebecca al pozzo.

**Tabernacolo o trittico di Bernardino Butinone acquistato dal Museo del Castello.** — La galleria antica del Museo municipale del Castello si è arricchita, a cura del suo presidente il prof. Sinigaglia, di un piccolo tabernacolo a due sportelli di quel modesto quanto interessante collaboratore dello Zenale che fu Bernardino Butinone, lui pure di Treviglio. La parte centrale è centinata, quindi i due sportelli terminano superiormente a mezza lunetta. Nella lunetta abbiamo il giudizio universale, e questa che è la pittura la quale occupa maggior spazio è però l'ultima della serie delle altre dodici piccole pitture, che cominciano nello sportello di sinistra ed in tanti piccoli scomparti si svolgono dall'alto al basso nell'ordine seguente:

Sportello di sinistra	Corpo centrale	Sportello di destra
1	13	10
2	4 5 6	11
3	7 8 9	12

N. 1. *L'Annunciazione*. — Composizione che ricorda quella del Foppa; l'angelo rivela lontana reminiscenza toscana, reminiscenza che vedesi appunto nell'affresco della cappella Portinari a Milano.

N. 2. *La Visitazione*. — Composizione tradizionale, la quale forma il modello o tipo che continuerà ad essere seguito da Gaudenzio Ferrari, come vedesi in una delle sue tavollette giovanili della Pinacoteca di Torino.

N. 3. *Presepio*. — Ricorda quelli del Foppa e del Civerchio.

N. 4. *La Fuga in Egitto*. — Composizione anch'essa tradizionale.

N. 5. *Il Battesimo di Gesù*. — Il fondo di paese con rupi è di maniera padovana, dalla quale scuola squarcionesca deriva per l'appunto il Butinone.

N. 6. *La Cena*. — I personaggi sono disposti in cerchio attorno ad un tavolo; concetto preso dai pa-



Defendente De Ferrari: San Giov. Battista, San Girolamo e il Donatore  
Milano, R. Pinacoteca di Brera

dovani all'affresco di Giotto nella cappella dell'Arena a Padova stessa, e che passa anche questo in Gaudenzio Ferrari, come vedesi nella sua *Cena* della chiesa della Passione in Milano.

N. 7. *La Flagellazione*. — Interessante pel fondo di architettura e pel movimento delle figure, che si ritrova pure nei vecchi pittori ferraresi oriundi padovani.

N. 8. *L'Andata al Calvario*. — In piccolo spazio molte figure piene di vita e di animazione. La Vergine desolata, lo sforzo dei soldati per spingere e tra-

scinare Gesù (che è sfinito, ha gli occhi bassi e tenta un supremo sforzo e cerca di slanciarsi), son tutti episodi veramente drammatici.

N. 9. *La Crocifissione*. — Composizione solita, ma con molta emozione.

N. 10. *La Deposizione dalla croce*. — È anche questa una scena drammatica specialmente per i partiti, l'effetto generale, la macchia come suol dirsi; il corpo di Gesù è stato distaccato dalla sola mano destra ed il suo corpo penzola da quella parte; un uomo solo attende a distaccarlo; sotto stanno le Marie trepidanti.

N. 11. *La Pietà*. — La croce di mezzo è vuota. A quelle ai lati stanno ancora appesi i due ladroni; Gesù è stato deposto a terra; attorno stanno le Marie disperate; anche Mantegna nella *Crocifissione* della predella del Louvre adottò la stessa disposizione e gli stessi tipi, massime per i due ladroni.

N. 12. *La Resurrezione*. — È la composizione recata da Piero della Francesca che poi troviamo nei padovani, nei ferraresi, nei veneziani antichi.

N. 13. *Il Giudizio universale*. — È la composizione maggiore, ma la più debole, la più povera, il che prova che per tutte le altre il Butinone aveva tipi, modelli tradizionali, e che qui dovette inventare (non si ricordava di quella di Giotto all'Arena?) ed ha fatto delle figurine che sembrano tanti pigmei. Per lavorare, sprigionare la sua vivacità, il brio, la sensazione drammatica egli aveva dunque bisogno di una falsariga.

L'analogia di stile con le tavolette della predella del gran polittico di Treviglio, che formava la pala dell'altar maggiore ed era opera promiscua dello Zenale e del Butinone, non lascia dubbio che qui abbiamo un lavoro del Butinone ed interessante assai per lo studio del penetrare e diffondersi nell'arte lombarda dello stile e soprattutto delle composizioni della scuola padovana. Anni ed anni son faceva parte del Museo Cavaleri in Milano, poi era passata, col museo stesso, a Parigi dal Cernuschi, il quale aveva promesso di lasciare tutte quante le sue collezioni all'Orfanotrofio di Milano, ma poi trovandosi questa Istituzione, in necessità d'immediato aiuto finanziario, aveva ottenuto che il Cernuschi le desse invece e subito una somma assai cospicua di denaro. Alla morte del Cernuschi l'antico Museo Cavaleri fu messo all'asta a Parigi, e il tabernacolino del Butinone passò in Germania, e di là rientrò in Italia, ma prima andò a Firenze nella raccolta di uno studioso tedesco, e finalmente ritornò a Milano, donde non si muoverà più. Ha finito le sue peregrinazioni.

GIULIO CAROTTI.

#### NOTIZIE DELL'UMBRIA.

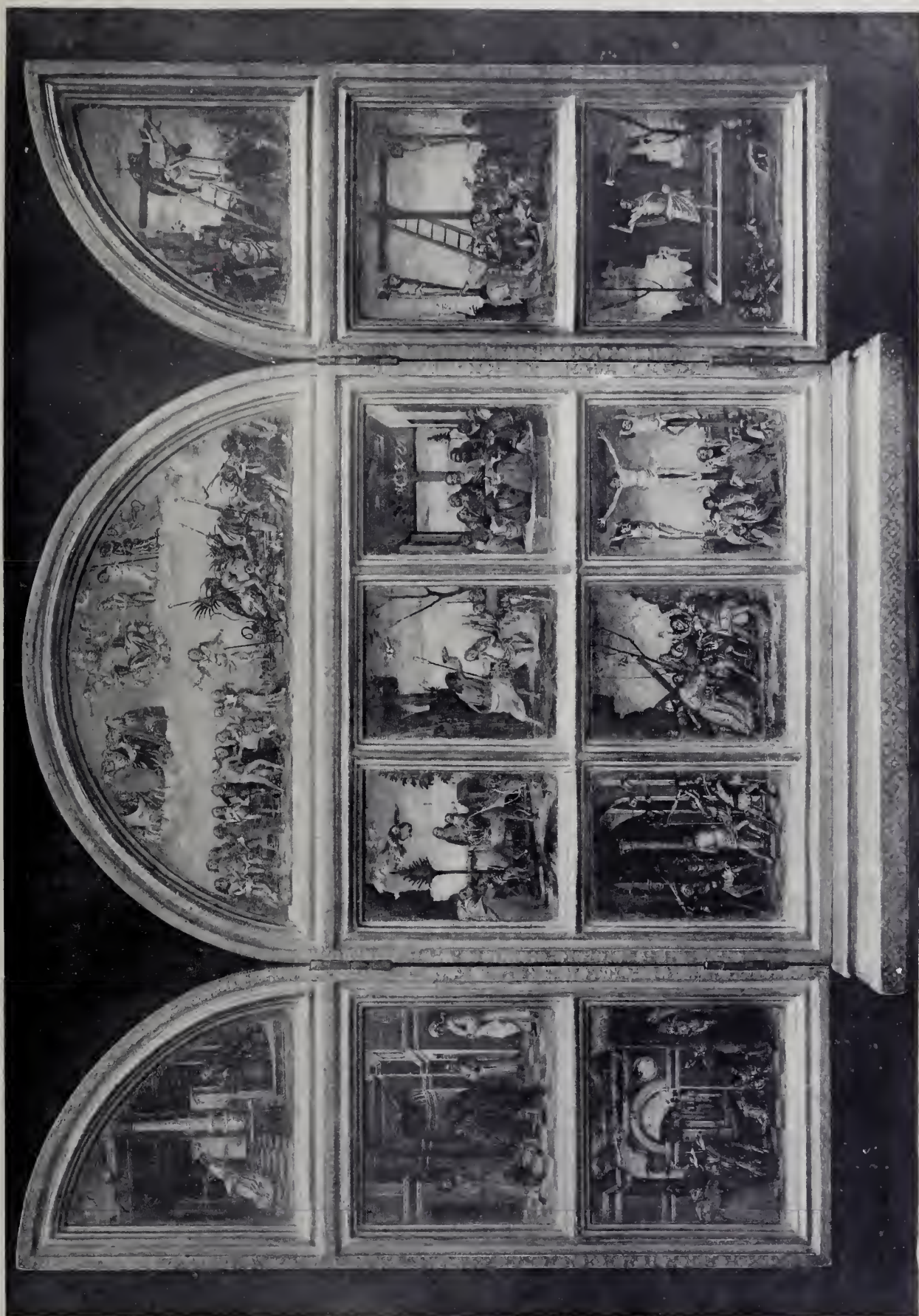
**La basilica di Sant'Eufemia a Spoleto**, detta anche di San Giovanni, poi più nota col nome di Santa Lucia e annessa al palazzo arcivescovile, si vuol eretta

nel secolo VII, ma dovè esser rifabbricata, tutta o in parte, con frammenti antichi e con parecchi materiali dell'edificio preesistente, verso l'XI secolo; perché, a tacer d'altro, la costruzione dei muri e dell'abside rassomiglia molto a quella delle chiese spoletine di San Gregorio, di San Paolo, di San Ponziano, fabbricate o rifabbricate in quel secolo e nel successivo; se non che in queste i ben commessi conci di pietra, onde sono costrutte, mancano di quella specie di cornicetta che distingue la facciata di Sant'Eufemia. Dalla quale, come anche dagli altri muri esterni, è stata tolta l'intonacatura che nascondeva l'antica costruzione, sconciata pur troppo anch'essa in qualche parte, quando fu manomesso, assai più gravemente, l'interno, pel malinteso zelo d'un vescovo che pur aveva la buona intenzione di render la chiesa, com'egli diceva, più decorosa e più adorna! Speriamo che possa presto compiersi il restauro dell'interessante edificio, per l'opera solerte del dotto ispettore dei monumenti, cav. Giuseppe Sordini, tanto benemerito della conservazione e dell'illustrazione dei monumenti della sua Spoleto; e speriamo anche di veder presto compiuti gli scavi che, sempre con la sua direzione, si van facendo sotto la chiesa di Sant'Ansano, dove già si sono scoperti grandiosi e importantissimi avanzi di costruzioni romane e paleocristiane.

**Di un'antica basilica di Rieti** sono tornate in luce, mesi fa, due navate con absidi, sotto una casa di piazza Cavour, nel Borgo. Il ch.mo prof. C. Gori, Ispettore dei monumenti, crede che si tratti della basilica di San Pietro, eretta nel secolo VIII, come si rileverebbe da documenti farfensi del 735 e 785. Ma altri invece crede che i detti avanzi non possano vantare tanta antichità e non possano appartenere alla basilica di San Pietro, che era « in atrio S. Angeli » e doveva perciò formare un tutto con questa basilica, mentre i detti avanzi distano da essa circa 150 metri. Si vorrebbe perciò che fossero i resti dell'antica chiesa di Santa Cecilia, di cui non si ha notizia nella bolla di Anastasio IV, che è del 1153, ma solo, per quanto finora si sappia, in un documento dell'archivio capitolare, del 1250, pel pagamento d'un canone. Quando la chiesa di Santa Cecilia fu distrutta, sotto il pontificato di Paolo IV, una parte se ne risparmiò ad uso d'oratorio, « per comodità dei fedeli », e questo si vorrebbe vedere, non so con quanta ragione, nei resti scoperti quest'anno. — Mentre si attende che ulteriori ricerche possano risolvere la questione, aggiungo che nella stessa Rieti, durante i restauri fatti nella chiesa di San Francesco, del secolo XIV, è stato ritrovato l'antico altare di marmo, dello stesso secolo, con eleganti colonnine e ben scolpiti capitelli.

**Un grandioso affresco rappresentante il « Giudizio universale »** è stato scoperto, sotto il bianco





BERNARDINO BUTINONE: POLITTICO

Milano, Galleria d'arte antica nel Museo civico





di calce, nel muro soprastante al grand'arco dell'abside di Sant'Agostino a Gubbio. Non avendo ancora potuto vedere quest'interessante affresco, accennerò solamente che è stato subito attribuito a Ottaviano Nelli, anche perchè altri affreschi nelle vele della volta e nelle pareti della stessa abside, che figurano la vita di sant'Agostino e di santa Monica, sono stati sempre attribuiti parte alla mano e parte alla scuola del Nelli. Del quale si addita anche l'autoritratto, con barbetta rossa a due punte, somigliante — dicono — a una figura del coro dei beati nell'affresco testè scoperto.

**Le maioliche di Deruta** attendono ancora chi le ricerchi, le studi e le classifichi in una monografia metodica e compiuta. Il lavoro certo non è dei più facili, perchè esse raramente sono contrassegnate da marche, perchè i procedimenti tecnici non sono stati sempre gli stessi, e perchè, tanto per la loro stessa natura come pel grandissimo credito di cui hanno sempre goduto, ora si trovano sparpagliate e disperse in moltissimi luoghi; senza poi dire che spesso si possono confondere con quelle d'altre fabbriche, e specialmente con quelle di Pesaro, cui rassomigliano nelle vernici e nel colorito. Piace perciò di segnalare un modesto ma utile contributo alla desiderata monografia, offertoci, in occasione di nozze, dall'egregio dott. Francesco Briganti, vicebibliotecario della Comunale di Perugia. In un opuscolo assai breve e senza pretese, ch'egli intitola *Le coppe amatorie del secolo XVI nelle maioliche di Deruta* (Perugia, 1903), dopo aver accennato alle svariate forme che esse prendevano, non solo di vere coppe — delle quali offre due riproduzioni grafiche — ma di piatti, di scodelle, di bacini, di anfore, da offrire alle fidanzate, come alle spose si offrivano i vasi « gameli » e alle puerpere le così dette « impagliate » e, in genere, alle belle donne le così dette « ballate », il B. ci dice che le fabbriche derutesi risalgono al secolo XIV, secondo che risulta da un documento del 1387, trovato da A. Rossi, e che nei secoli XV e XVI salirono fino a cinquanta e crebbero tanto d'importanza da far dire a uno storico perugino che « Deruta forniva le mense di tutta Europa, nè mancavano mercanti che da Venezia e da Ancona ne trasmettessero i prodotti nella Grecia e nell'Asia ». Dalle ricerche archivistiche del B. risulta poi che il celebre « Frate da Deruta » era un Giacomo di Tommaso Mancini, il quale ebbe vari figli: Andrea, Sante, Africano e Filippo, e che le fabbriche dei Mancini durarono fino al 1750.

**Di alcuni affreschi scoperti nella chiesuola di Sant'Elisabetta, a Perugia**, resi conto nelle notizie del fascicolo I-IV di quest'anno: ora posso aggiungere che per le cure del prof. d. E. Ricci ne sono tornati alla luce alcuni altri che in certi punti si ve-

dono anche sovrapposti in tre successivi strati d'intonaco. Qui noterò solo quello della parete di fondo, rappresentante la Madonna col putto, che tiene nella manina un uccello che lo becca, e ha alla sua sinistra sant'Antonio, appoggiato, come di solito, al bastone. È lavoro piuttosto rozzo e scorretto di qualche pittore locale che doveva aver sentito l'influenza senese, anche perchè il volto della Madonna è colorito di roseo incarnato senza quelle ombre di verdaccio che primo abolì il senese Pietro Lorenzetti. In basso si legge: . . . . . AOLI A. D. M. CCC. XXXX. VIII.

**Il coro di San Domenico, in Perugia**, elegantemente decorato d'intagli e tarsie, già deturpate e scomparse sotto vari e densi strati di vernice, ora è stato ripulito e restaurato dal valente intagliatore W. Moretti; e così tra i magnifici cori che può vantare Perugia nelle chiese di San Pietro, di Sant'Agostino, di Santa Maria Nuova, di San Lorenzo, torna a far bella mostra di sé anche questo, eseguito dai maestri Polimante di Niccolò della Spina, Crispolto da Bettona, Giovanni Schiano e Antonio da Mercatello, a cominciare dal 1476 fino oltre il 1478.

**Il tabernacolo dell'olio santo nella chiesa di Santa Maria di Monteluca, fuori di Perugia**, trascurato affatto in più d'una guida, è degno di studio non solo per la sua epoca, ma più per la bontà del disegno e l'accuratezza dell'esecuzione. E infatti anche pochi anni addietro richiamò l'attenzione del dott. G. Gronau, che se ne occupò in un articolo, *Das sogenannte Skizzenbuch des Verrocchio*, nello *Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen* (1896, vol. XVII). Studiando il libro di schizzi che prima da parecchi era attribuito al Verrocchio e poi dal Morelli a Francesco di Simone Ferrucci da Fiesole, allievo del grande scultore fiorentino, il Gronau concludeva che non può appartenere nè all'uno, nè all'altro. E sebbene non sapesse precisarne l'autore, credeva però di poterlo identificare con quello del detto tabernacolo, che perciò, secondo lui, non potrebbe essere, come altri avevano congetturato, il predetto allievo del Verrocchio. Il Gronau fondava la sua identificazione sul fatto che nel libro di schizzi v'è il disegno d'un bambin Gesù benedicente, che è in tutto simile alla statuetta sostenuta da due angeli sopra un calice nel tabernacolo di Monteluca, e che perciò, secondo lui, dovrebbe esserne il modello. Ma il Fabriczy, nell'*Archivio storico dell'Arte* (1897), notando la gran finezza di quel disegno, credeva che non potesse essere lo schizzo di una scultura da eseguirsi, bensì la copia esatta d'una scultura già eseguita, come indubitabilmente son copie anche altri disegni del detto libro. Ora io posso produrre un documento che, se non definisce in tutto la questione e non rivela, pur troppo, il nome dello scultore, ci offre però alcune utili indicazioni, onde

credo bene di riportarlo testualmente. In un grosso manoscritto del monastero di Monteluca, che ho potuto vedere per la cortesia del prof. d. E. Ricci, egregio studioso di cose perugine, una « suor Baptista » de Alphano de Peroscia » fa « memoria de tutte le « cose de qualche importantia, occorse nel predicto « monasterio », e a pag. 22, in data del 1483, scrive: « Nel sopraditto anno et millesimo del mese di marzo « venne da Firenze el maestro lo quale haveva lavo- « rato lo tabernacolo facto per conservare el santissimo « sacramento del corpo de Christo, facto de marmo « intagliato de bellissimo lavorio, como appare nella « chiesa de fuore, portando esso maestro lo decto « lavorio qui al monasterio. Lo quale li havevano facto « fare li fratelli de sora Eufraxia et de sora Baptista, « de la helemosina che haveva lassata la loro madre « al monasterio, che se dovesse expendere in cose de « Sacristia secondo che piacesse ad esse sue figliole, « et esse per loro devotione la deputarono in questo, « commettendo ad essi loro fratelli che havessero el « pensiero de farlo fare como et ad chi ad loro pa- « resse. Et essi così fecero. Et perchè costò più che « non era la lasseta deputata per questo, quello che « mancò supplirono li dicti fratelli ». Ora si noti che, mentre il tabernacolo fu portato da Firenze a Perugia nel marzo del 1483, in una carta del Libro di schizzi si legge la data del 7 novembre 1487. È vero che questa potrebbe non essere, anzi probabilmente non sarà, la data di tutti gli altri fogli; ma intanto, finchè non s'abbiano più precise notizie, quei quattro anni che corrono tra l'una e l'altra data potrebbero costituire una non lieve conferma dell'acuta ipotesi del Fabriczy.

Ur.

#### NOTIZIE DI SICILIA.

**I castelli normanni di Palermo.** — I monumenti normanni della Sicilia, come si sa, costituiscono il più ricco retaggio di gloria della sua architettura medioevale e la più splendida testimonianza di quella grande civiltà.

Eppure avviene spesso di constatare dolorosamente com'essi giacciono abbandonati in balia degl'insulti degli uomini e del tempo.

Palermo, in ispecie, dovrebbe curare con amore la conservazione di tante preziose reliquie, le quali, mentre confermano la parola degli storici intorno a quel periodo che fu certamente il più brillante e fastoso della sua vita, aggiungono attrattive al suo magnifico paesaggio.

La Zisa, la grande e la piccola Cuba, Mimnermo, il castello del Parco, Mareddolce (tutta la vezzosa collana, insomma, ricordata dallo scrittore arabo) son là ad aspettare una sorte migliore.

Il castello di Mimnermo (per parlare dei più dimenticati) presenta una sala identica a quella della Zisa, con la nicchia della fontana, l'incavo, dov'erano impostate le colonnine laterali; le tracce della decorazione di stucco a stalattiti, le volticine di fianco a forma di conchiglia. Ma ancora mi martella il cuore la triste impressione provata nel veder la rovina, l'abbandono di così importante monumento: le pareti sporcate di un verde prodotto dall'umidità; il pavimento ingombro di terriccio, di macerie e, in parte, scavato di recente, dal volgo, avido di tesori.

Nè in meno infelici condizioni è il castello di Favara o di Mareddolce, la deliziosa dimora regia, bagnata all'intorno un dì da quella peschiera (di cui si notano oggi i confini), sulla quale si dice che il re entro barchette si trastullasse con le sue donne. Anche qui si riceve una sensazione desolante alla vista della bella fabbrica oscurata e avvilita da misere catapecchie, e della elegantissima cappelletta, la cui forma ricorda la Cappella Palatina e San Giovanni dei Lebbrosi, ridotta ad un immondo letamaio.

**Un pittore sconosciuto.** — Al novero dei pittori siciliani del '400 bisogna aggiungerne un altro, non ricordato finora da nessuno, *Carlo de ruxano*, indicato come *habitor Panormi*, il quale addì 14 maggio 1443, VI Ind. (Not. Goffredo Pietro, Registri, a. 1453-63. Ind. XII-XI n. 1076, Archivio di Stato in Palermo) si obbliga verso « Beringario di charico e maestro Giovanni di uitali », rettori della confraternita della Annunziata, a compiere un gonfalone con l'immagine dell'Annunziata, da una parte, e dell'Assunta, dall'altra.

**La patria di Berto da Messina.** — Intorno a codesto pittore scrissi poco tempo fa (*Archivio Storico Siciliano*, n. s. anno XXVII, fasc. I-II) pubblicando un documento riguardante un'obbligazione da lui assunta per una cappella del duomo di Monte San Giuliano. Ora un atto del 23 maggio 1488 in not. Domenico Di Leo (Archivio di Stato in Palermo) ci fa conoscere il luogo d'origine dell'artista là dove dice: *discretum magistrum Bertum de Messina de terra Calathafimi*.

ENRICO MAUCERI.

---

*Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.*

---

ADOLFO VENTURI, *Direttore* — ETTORE MODIGLIANI, *Redattore capo*.

---

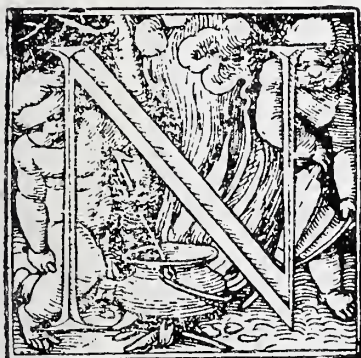
Roma — Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.



# ARTE DECORATIVA

## LE CORNICI NELL'ARTE ITALIANA.

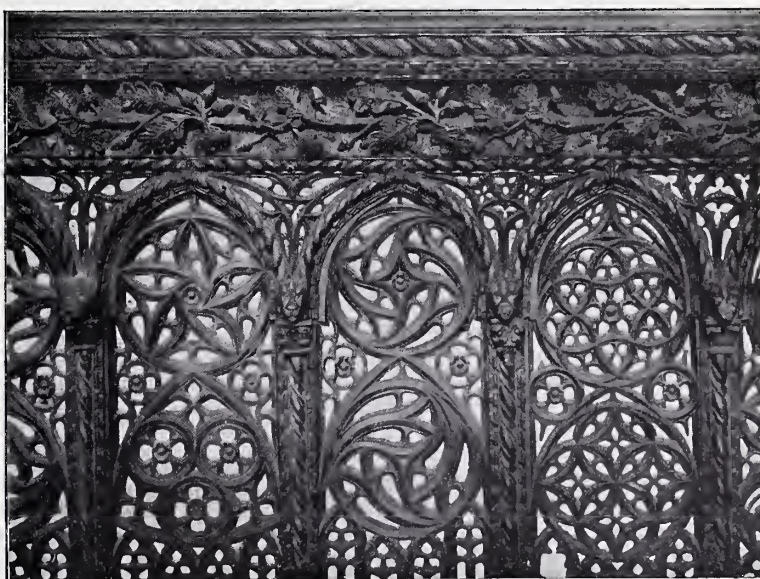
INTORNO AD UN LIBRO RECENTE.



NELLA storia dell'intaglio in legno, quella delle cornici nell'arte italiana del Rinascimento potrà costituire uno dei capitoli più interessanti. Nei quadri che adornarono le nostre cattedrali e i nostri oratori, la cornice non abbellì soltanto di santi o di fogliami; ma gareggiò col campo dorato dei dipinti, li inquadrò nobilmente, si compose con loro in una linea e in una luce unica, in un'armonica vita.

Il libro testè pubblicato da Elfried Bock<sup>1</sup> sulle cornici di quadri di scuola fiorentina e veneziana rappresenta un complemento degli studi già con tanto successo iniziati dal Guggenheim. Nel rinnovamento artistico, cui oggi le industrie sembrano tendere, riescono assai opportune queste ricerche intorno le antiche forme che le cornici assunsero, nei secoli più belli dell'arte. Mentre, sotto quest'aspetto, le nostre collezioni artistiche rassomigliano per la maggior parte agli empori delle oleografie, assai gioverebbe agli artieri e agli artisti vedere come l'idea della decorazione della cornice si sviluppò e determinò nelle antiche botteghe gloriose.

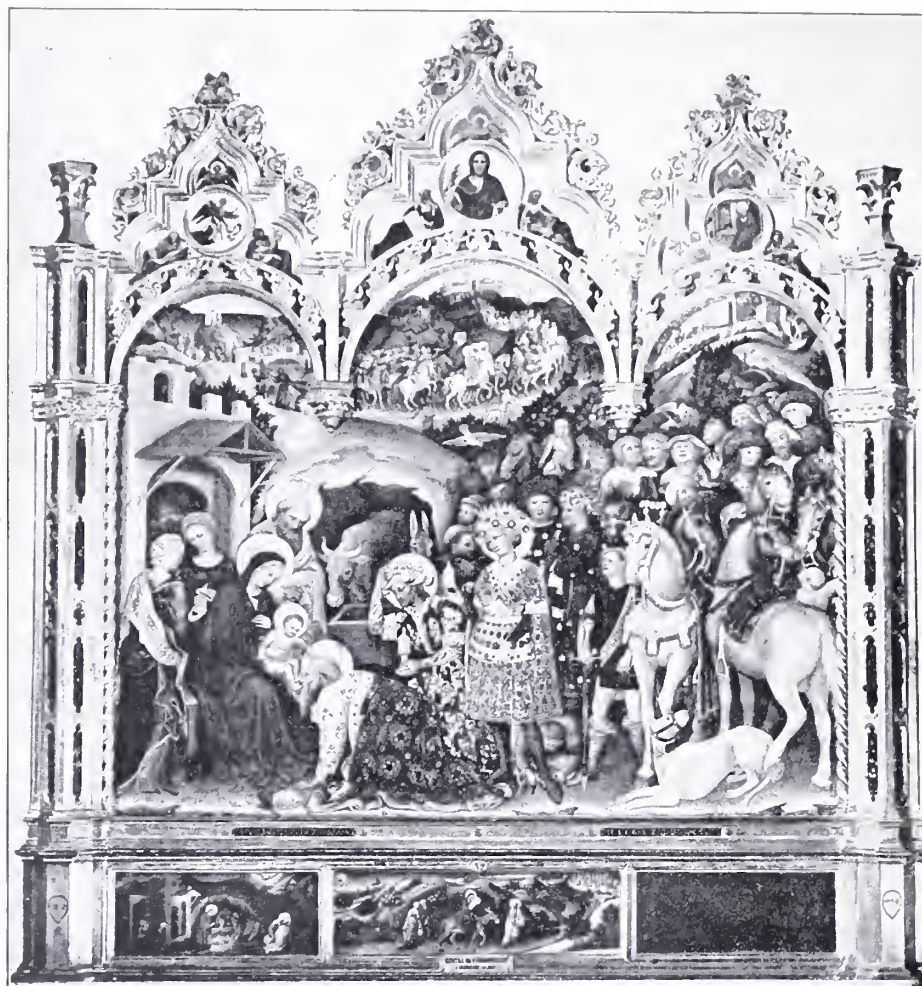
Dal punto di vista stilistico, lo studio della evoluzione della cornice importa lo studio della evoluzione delle forme d'arte, e rivela taluni rapporti e talune predilezioni intime del maestro e del tempo, che spesso consentono di portare a luce risultati nuovi e anche note-



Particolare degli stalli del coro  
Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venezia

<sup>1</sup> ELFRIED BOCK, *Florentinische und Venezianische Bilderrahmen*. Bruckmann, München, 1902. L'opera è riccamente e degnamente illustrata. Col gentile consenso dell'autore e dell'editore riproduciamo alcuni dei bellissimi *clichés*.

voli. Perchè amarono i nostri pittori, allievi di orafi, in età in cui la solidarietà, e non l'ecclerismo, regnava nell'arte, di dare al quadro nell'opera d'intaglio il suo commento, la glossa viva che invogliasse a leggerlo e a guardarvi dentro. Specie nei primi tempi, quando la pala d'altare più davvicino ravvisò i dittici antichi, e sugli altari si levarono trittici e polittici, il dipinto sembrò soggiacere alle esigenze della cornice; e così nelle più frequenti rappresentazioni si vennero creando dettami di scuola e talora di iconografia speciale secondo che si trattasse di un tondo, di un quadro a scomparti, di una predella. Senza giungere a dire che lo studio delle cornici nella storia della pittura sia fondamentale come



Gentile da Fabriano: Adorazione dei Magi  
Firenze, Regia Galleria d'arte antica e moderna

quello degli ordini e dei motivi in architettura, è certo che esso aiuta a determinare e anche a fissare molti punti controversi. In fondo, si tratta di arti decorative, le quali sono sempre, più direttamente, attaccate alla vita: e i nostri pittori disegnarono essi, quando non le eseguirono, le cornici, come è stato dimostrato dai documenti pubblicati dal Cittadella, da quelli posti in luce dal Paoletti intorno ai Bellini e dal *Libro dei Conti* di Lorenzo Lotto, edito dal Venturi.

Il Guggenheim, che pur ricorda nella prefazione i Bellini e Lorenzo Lotto, trascurò poi nel libro la dimostrazione della tesi accennata, pubblicando, per dir così, le cornici a vuoto, prive del quadro che racchiudevano, smorte. Questo è l'unico difetto: esteriore, se così piace, di quell'epoca pregevolissima.



Delle cornici italiane si occupò anche il Bode, in un breve articolo, apparso qualche anno fa in una rivista tedesca;<sup>1</sup> ma invero il tema era troppo vasto, per poter essere trattato, anche se magistralmente, in poche pagine. Perciò nemmeno egli diede, nè si era imposto di dare, un completo esaurimento di esso.

Per riuscirvi, il Bock ha compreso che bisognava limitare il campo della ricerca. Ha pertanto portato il suo esame sulle cornici dall'arte gotica alla fine della Rinascenza, fermandosi soltanto intorno a quelle che adornano quadri di pittori fiorentini e veneziani, e alle manifestazioni da cui esse sembrano derivare. Di fatto, come Firenze e Venezia furono i due centri artistici di maggiore importanza, e come nell'una e nell'altra città l'arte decorativa visse con forme caratteristiche conveniva, per un primo saggio, fermarsi ad esse. Certo, non sarebbe stato inutile uno studio delle cornici in Roma, e un altro sulle forme predilette dai maestri umbri; ma è pur vero che a Roma nel Rinascimento troppi elementi diversi si confusero e si succedettero in pochi anni perchè un'arte propria ed indigena trovasse sviluppo, e che, per quanto riguarda l'arte umbra, a parte i rapporti di questa con le scuole



Giovanni da Milano: Polittico  
Firenze, Santa Croce

toscane, non è ancor detto che il Bock non possa donarci uno studio, al quale il buon successo del libro oggi pubblicato, deve indubbiamente incoraggiarlo.

Infatti il suo esame, rigorosissimo, muove da sicure deduzioni scientifiche. Egli procede per raffronti, o di disegni, o d'affreschi, o di opere di scultura ornamentale e di architettura, traendone risultati che, quando anche non sempre persuasivi, debbono essere tenuti in gran conto per la ingegnosità, la genialità e la originalità loro. Conviene poi sempre pensare, a discolpa di talune conclusioni che sembrano un po' affrettate, la difficoltà di distinguere, in questo ramo dell'arte dell'intaglio particolarmente, le dipendenze e gli influssi che hanno veramente relazioni e riscontri nei monumenti coevi, da quelle che rivestono un carattere puramente accidentale e possono soltanto citarsi come esempio di tendenze generali del gusto e della civiltà artistica.

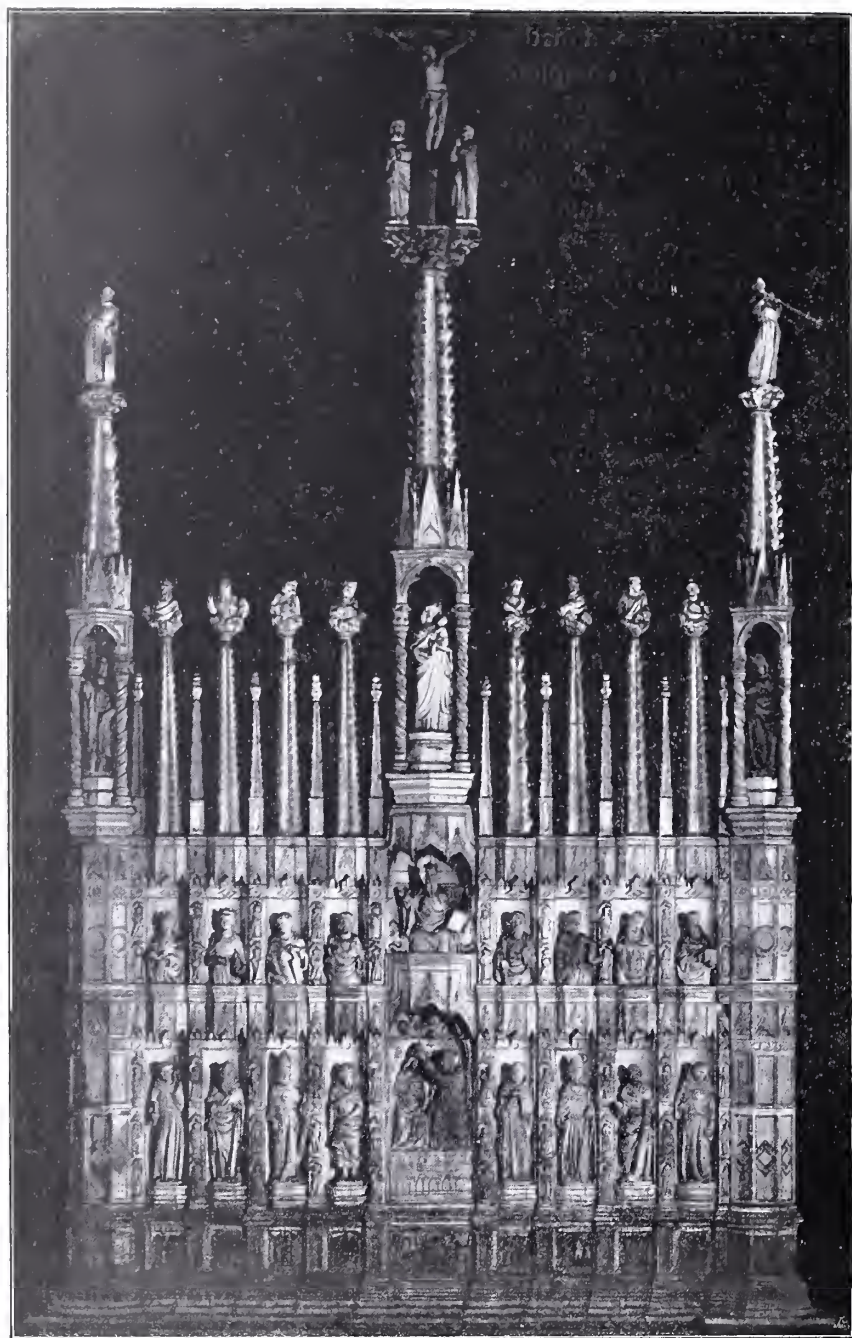
Nè è cattiva la divisione sistematica del libro. A prima vista la divisione tra grandi e piccole cornici, che è quella che fa il Bock, può parere formale e di



Cornice veneziana del xv secolo  
Padova, Museo civico

<sup>1</sup> W. BODE, *Bilderrahmen in alter und neuer Zeit*, in *Pan*, 1898, pag. 243-256.

scarso valore scientifico. Non è così quando si pensi che le grandi cornici tennero dell'affresco e dell'architettura monumentale: d'onde i pinnacoli imitanti le guglie delle cattedrali gotiche e la curva dell'architettura bruneschelliana, d'onde le candelliere salienti con foglie con catenelle con fiorami con glifi, come nei monumenti funerarii e nei pilastri ai canti delle vie e nelle



Jacobello e Pier Paolo delle Massegne: Altare  
Bologna, San Francesco

lesene d'altare; d'onde le reminiscenze di logge di palagi e di transenne di chiese e di linee di portali e di cappelle; mentre le cornici più piccole traggono da esempi minori. Ad esempio, l'ornamentazione del tabernacolo di Desiderio a San Lorenzo avrà una larga influenza in tutte le cornici simili di quel tempo: e ai tondi delle maioliche dei Della Robbia terranno dietro quelli di Lorenzo di Credi e di Sandro Botticelli, e così di seguito fino alla



Sacra Famiglia di Michelangelo e all'altra del Beccafumi, che si trova a Palazzo Bianco in Genova.

Sovente lo studio di una cornice offre la riprova di risultati cui la critica storica era già venuta, o consente di metterne in dubbio altri. Così la cornice della Madonna di Jacopo Bellini che è all'Accademia di Venezia, posta a confronto con l'altra cornice del secolo xv, che è nel Museo di Padova e col bassorilievo bisantino della Vergine di Santa Maria Mater Domini in Venezia, potrebbe porgere nuovi elementi per meditare circa l'attaccamento alle forme tradizionali in un maestro, cui di recente si volle dare un'impronta di novatore forse troppo spiccata. Così il transito dell'arte da Siena all'Umbria sul principio del Quattrocento e i rapporti dei maestri senesi con taluni di scuola giottesca, possono risentirsi nelle cornici di Andrea di Vanni a Santo Stefano di Siena, in quella di Giovanni da Milano in Santa Croce a Firenze, e nel gran quadro dell'Adorazione dei Magi di Gentile da Fabriano; e nel polittico dello stesso maestro, che è agli Uffizi.

Più spesso si tratta di forme dell'architettura e della scultura che passano nella pittura. Nell'affresco ciò avviene precipuamente nei pittori che più amarono la monumentalità.

Masaccio nell'affresco della Trinità a Santa Maria Novella si rivela, nello sfondo architettonico, lo studiosissimo allievo del Brunellesco, « il quale, racconta il Vasari, si era affaticato gran pezza in mostrargli termini di prospettiva e di architettura ».

Gli accurati studi sull'opera di Antonio Barile in Siena offrono al Bock occasione di istituire confronti, rapidi ed esaurienti, tra le cornici toscane nelle pale d'altare dello scorcio del secolo xv e del principio del secolo xvi, in ispecie, per quanto riguarda i quadri raccolti in quel vivo asilo dell'arte della cornice che è la chiesa di Santo Spirito in Firenze.

E con opportuni esempî viene ribadita a tale riguardo la derivazione toscana della scuola dei da Formigine a Bologna: la scuola che doveva decorare la *Santa Cecilia* di Raffaello. Accanto all'influsso che nella plastica bolognese esercitò il monumento elevato in San Domenico da Francesco di Simone al giureconsulto Tartagni, debbono oggi essere annoverati i rapporti, che il Bock pone in rilievo fra la decorazione dell'altare Boncompagni e della cappella ove esso sorge nella chiesa di San Martino, con il disegno dell'Annunziata, attribuito ad Andrea del Sarto, che si conserva agli Uffizi. Certo però quali che siano gli influssi tra l'arte fiorentina e la plastica formiginesca non è da omettersi che, come scrisse Ugo Berti in un articolo su Andrea Marchesi, comparso due anni or sono in questa medesima rubrica de *L'Arte*, « nella minuziosità e nella finezza dell'orna-



Cornice di scuola muranese  
Milano, Museo Poldi-Pezzoli

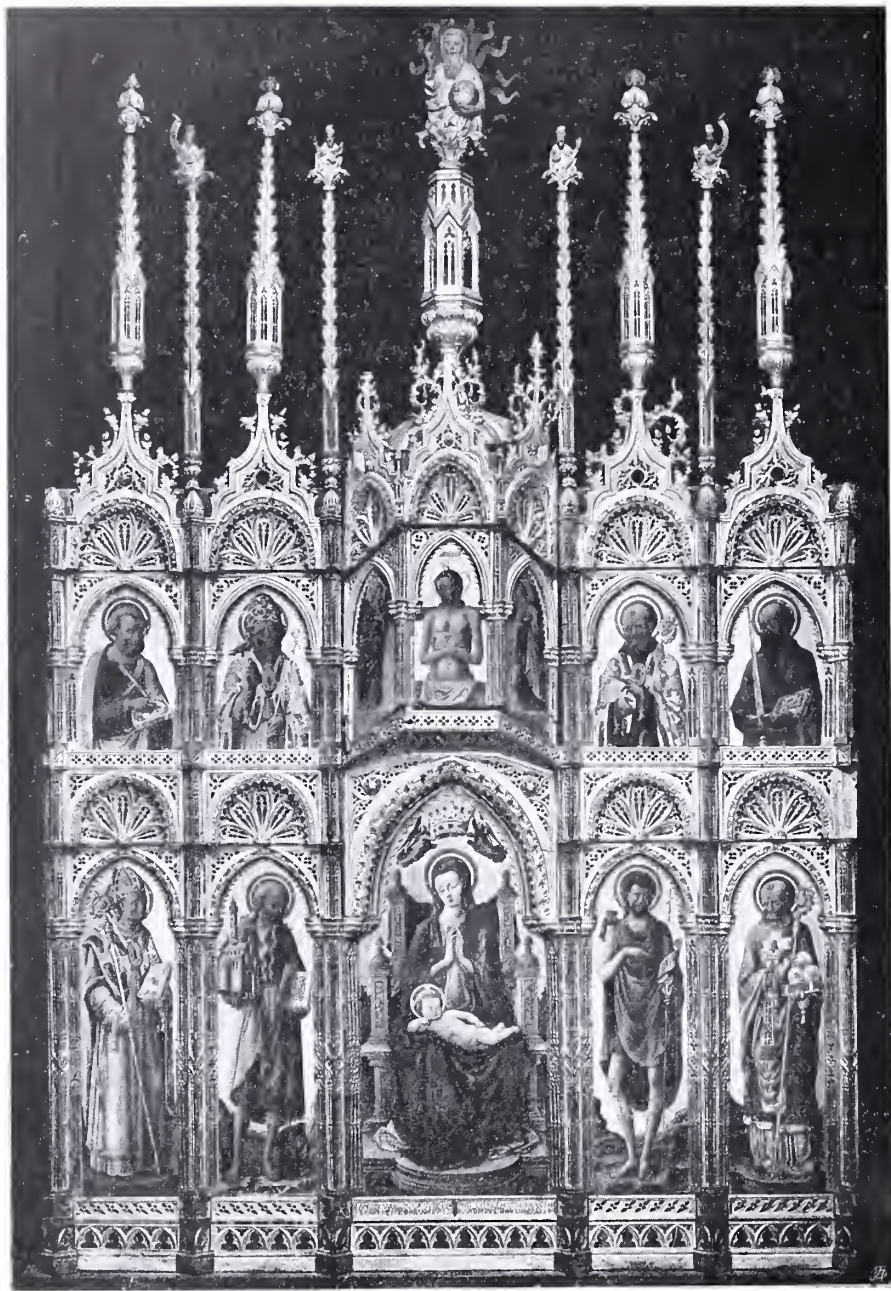


Ant. Barile: Pilastro  
Siena  
Istituto di belle arti



mentazione formigginica si rivela il lungo ed amoroso studio del Francia, del Costa e degli altri ferraresi ».

Al Ghirlandaio in Firenze, tra gli artefici che nella pittura a fresco maggiormente rivelarono il senso della monumentalità, si contrappone nel Veneto Andrea Mantegna. Ma



Antonio e Bartolomeo Vivarini: Madonna con Santi  
Bologna, Pinacoteca

in verità il Mantegna fu così intimamente umanista che nelle sue pitture murali con difficoltà potremo trovare traccia di ornamentazione che non sia direttamente derivata dalla antichità classica. E di fatto i fregi che fasciano nei costoloni i petti della cupola nella cappella degli Eremitani a Padova, e che sembrano in qualche guisa ricordare i motivi della decorazione architettonica di Palazzo Ducale a Venezia, appartengono, come fu recentemente dimostrato, ad un maestro minore: al Pizzolo.





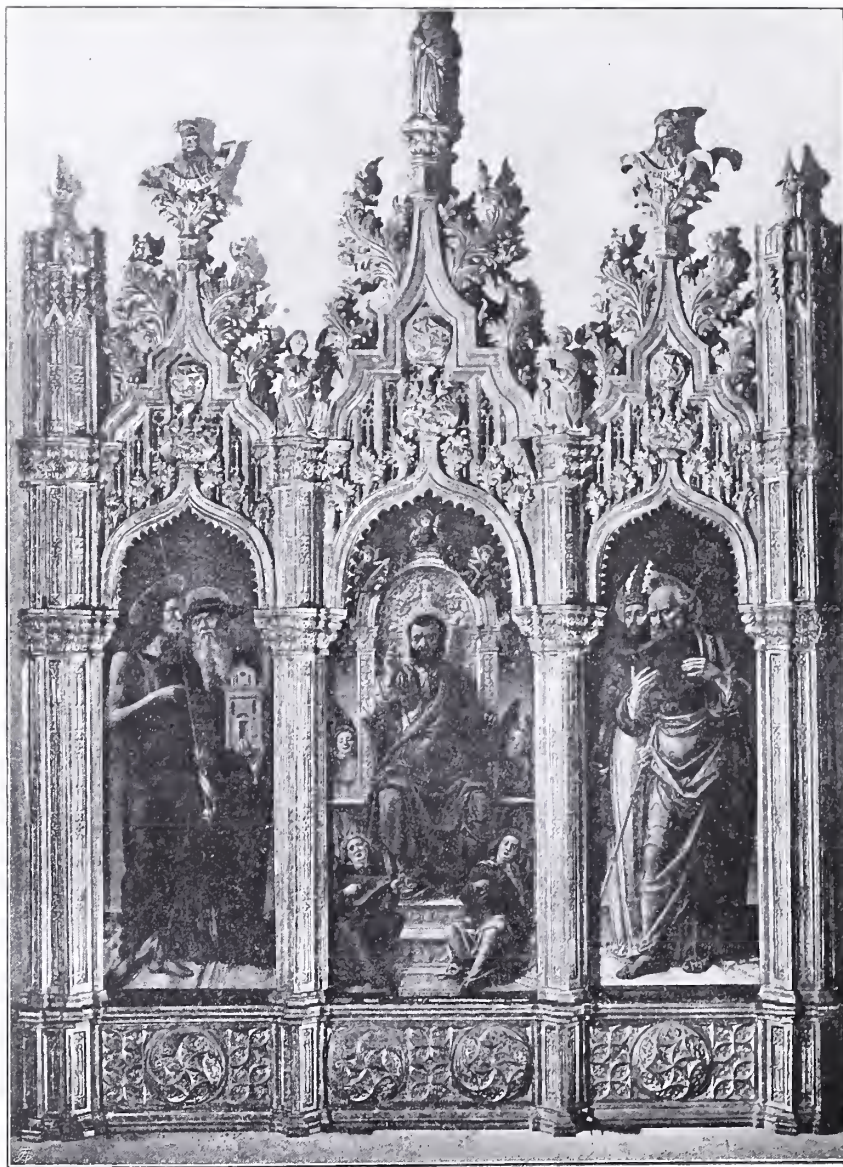
Luca Della Robbia: La Vergine e il Bambino  
Fiesole, Oratorio di Sant'Ansano



Michelangelo Buonarroti: Sacra Famiglia  
Firenze, Galleria degli Uffizi



In Venezia, l'arte dell'intaglio delle cornici si sviluppa, come ogni altra arte decorativa, in una forma propria e paesana, floridissima di manifestazioni. Anche nei secoli in cui, come nel XV, la Serenissima parve più restia al movimento della civiltà nuova che dall'Italia centrale e da Verona incalzava, per la via di Padova, verso la laguna, Venezia apparve la città meglio



Bartolomeo Vivarini: San Marco in trono e Santi  
Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari

di ogni altra vocata all'arte umile e significativa di intagliare il legno e di allietarlo d'oro, forse perchè in essa l'intaglio e i fiorami parvero architettonicamente il naturale coronamento degli edifici levati sulle acque quiete, e purchè in essa l'oro, su l'ombra delle acque, parve risplendere di tutto il suo fasto, dal mosaico alle vesti dei patrizi e delle gentildonne. La ricchezza della Repubblica, i commerci con il Levante e la facilità di trarne il materiale dovevano favorire e rendere più popolare questo gusto.

Non è da meravigliare adunque se, per le più armoniche qualità dei modelli, questa parte del libro del Bock appare più interessante.



I tipi fondamentali delle cornici veneziane possono, per tutto il secolo XIV e buona parte del XV, ridursi a tre. Di questi offre complessivamente un esempio quasi perfetto la cornice del trittico di Bartolomeo Vivarini ai Frari, rappresentante San Marco in trono con angeli e santi. Qui, in alto, i pinnacoli con santi e fogliami che i predecessori muranesi



Giovanni e Antonio da Murano: Polittico - Venezia, Chiesa di San Zaccaria

di Bartolomeo, ed il maestro medesimo, in altri tempi, largamente predilessero ed evidentemente derivarono dalle forme di Jacobello e di Pier Paolo delle Massegne; qui ancora, nel taglio arcuato dello sportello di mezzo una reminiscenza della linea delle lunette sulle porte di San Marco, quale era stato amore costante nelle cornici delle tavole dei pittori veneziani da Simone da Cusighe in poi; qui, nella parte più bassa, il ripetersi di quella mirabile opera bugnata a giorno come è negli stalli del coro dei Frari: e che, senza esagerare, si può dire che risponda ad un sentimento decorativo proprio della razza. Intagli che





Bassorilievo bizantino della Vergine  
Venezia, Santa Maria Mater Domini



Venezia: Portale interno  
della Scuola di San Giovanni Evangelista



Madonna di Jacopo Bellini  
Cornice veneziana del secolo xv  
Venezia, Accademia



Cornice veneziana del secolo xv  
Orvieto, Museo dell'Opera



possono essere messi a riscontro con il bugnato degli stalli del coro dei Frari, ve ne hanno nel quadro di altare di Giovanni ed Antonio da Murano a San Zaccaria; nel Polittico di Antonio Vivarini della Pinacoteca Lateranense; nella cornice di scuola muranese del Museo Poldi-Pezzoli; in quella della Madonnina del Museo dell'Opera ad Orvieto, ove si trovano felicemente frammischiate quelle imitazioni della porta della Carta, che non dovettero essere



Andrea Marchesi da Formigine: Altare - Bologna, San Martino Maggiore

infrequenti nella storia delle cornici veneziane, come dimostra il frammento posseduto dal Guggenheim e da lui pubblicato a fronte del suo volume.

Il trittico di San Marco di Bartolomeo Vivarini ai Frari, che è del 1474, può veramente rappresentarsi come il commiato delle viete forme, anche nella cornice. Nel quadro che è nel transetto di destra della stessa chiesa, posteriore di otto anni, il vecchio pittore appare rapito dalle tendenze nuove. Nella cornice del 1474 già le motivazioni di antica origine gotica o bizantina o araba, chiamate a raccolta per l'ultima volta, apparivano vuote, impacciate, agghiacciate; nella cornice del quadro del 1482 si sente l'alito nuovo che è passato, e fa impeto, specialmente nella scultura. Nel quadro del 1482, nei medaglioni, nei pilastrini, nei capitelli, nella cornice superiore, negli angeli oranti, l'opera appalesa in tutto quel Rinasci-

mento della arte plastica, di cui si possiede in Venezia medesima un modello assai prossimo, nell'altare marmoreo della chiesa di San Francesco della Vigna.

Interessantissimi sono i termini di raffronti tra la cornice del quadro del 1482 di Bartolomeo Vivarini e la trabeazione del portale della scuola di San Giovanni Evangelista in Venezia e quelle della cornice del trittico di Giambellino nella sacristia dei Frari: il più popolare dei quadri italiani, come lo chiama il Bock.

Il lavoro della cornice a questa pittura del 1488, eseguito da Jacopo da Faenza, doveva esser diretto da Giambellino medesimo, che al dipinto così la armonizzò da continuar nello sfondo le lesene e i capitelli degli archi della cornice del trittico. Fu questo uno dei privilegi di quel pittore che pur sempre doveva trasfondere una soavissima euritmia nelle sue opere. Così nel dipinto oggi all'Accademia di Venezia, e un tempo a San Giobbe, egli proseguiva sulle lesene e sui capitelli figurati attorno alla tribuna della Vergine la medesima decorazione che è nei pilastri e nei capitelli della cornice oggi deserta in quella chiesa di San Giobbe, che ancora conserva nel quadro del Previtali la più graziosa cornice di scuola veneta, e che, per molti rispetti, appare veramente una colonia di fiorentini sulla laguna.

Ma io non voglio qui riportare intiero il libro del Bock, che i lettori potranno consultare con diletto e con vantaggio; ripeterò soltanto che esso, tranne qualche lieve menda senza dubbio dovuta a sviste,<sup>1</sup> merita la più alta attenzione, come quello che raccoglie osservazioni varie e disperse, e segna, ai cultori dell'arte decorativa e della sua storia, la via a nuove e feconde ricerche.

VALENTINO LEONARDI.



*Dal Rinvenimento della Croce di Giov. Mansueti - Venezia, Accademia*

<sup>1</sup> Sotto la illustrazione a pag. 99 viene attribuito ad Antonio Vivarini il polittico della pinacoteca di Bologna. Evidentemente, si tratta di un errore tipo-

grafico: perchè a pag. 98 del testo è detto, come è di fatto, che quella tavola, firmata e datata, fu compiuta nel 1450 da Bartolomeo ed Antonio Vivarini.

*Sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.*

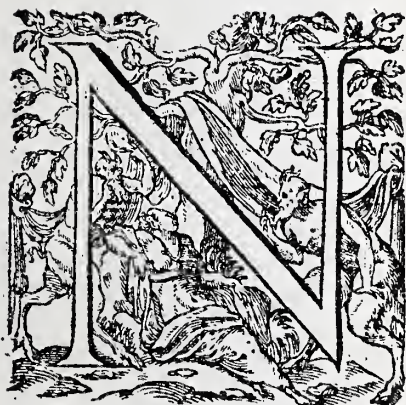
ADOLFO VENTURI, *Direttore* - ETTORRE MODIGLIANI, *Redattore capo*

Roma — Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.



# ARTE DECORATIVA

## CANDELIERE ORNAMENTALI DI ZUAN ANDREA DA MANTOVA.



NELL'ESPOSIZIONE di stampe d'arte decorativa a palazzo Corsini appaiono notevoli dodici candelieri, ornate di figure e di arabeschi, e incise, come indica il monogramma Z-A, da Zuan Andrea, « pittore e tagliatore a bolino ». Il nome di costui è ricordato in una di quelle tragedie che interrompono, a dispetto di tanti retori moderni, la pura mistica ingenuità del Quattrocento. Zuan Andrea, insieme con l'amico Simone Ardizoni da Reggio, furono assaliti da dieci uomini armati, per ordine del Mantegna, e lasciati ambedue quasi per morti. La notizia del fatto è pervenuta fino a noi per mezzo di una lettera <sup>1</sup> del 1475 diretta da Simone Ardizoni al marchese di Mantova, Ludovico Gonzaga, per avere un salvacondotto

nello Stato mantovano e non cadere vittima de' propri nemici. Racconta l'Ardizoni che, avendo Mantegna rubato a Zuan Andrea stampe e medaglie, egli stesso aiutò il derubato a rifare le incisioni perdute, preso da compassione per il vecchio amico, invece di accettare le favorevoli offerte del Mantegna, che lo desiderava suo collaboratore. Del rifiuto e del rifacimento delle stampe s'inquietò fortemente il Mantegna, minacciò i due incisori, e un bel giorno suscitò la tragedia cui già si è accennato.

Simone ebbe poi il salvacondotto desiderato,<sup>2</sup> e un colloquio col Marchese a Borgoforte,<sup>3</sup> in cui fu interrogato, insieme con Zuan Andrea, sulle accuse fatte. Il risultato del colloquio non si conosce, ma è noto che Ludovico Gonzaga persistette fino alla morte, avvenuta tre anni dopo, nell'amicizia verso il Mantegna; da che si deduce quasi sicuramente come Zuan Andrea dovesse ritirarsi da Mantova, avendo perduto, nonostante i lamenti dell'amico Ardizoni, il favore nuovo accordatogli dalla Corte. Con tutta probabilità egli aveva ottenuto tale favore commettendo plagie sulle opere del Mantegna, il quale, per vendicarsi, ricorse alla violenza, allora necessaria tutrice dei diritti cittadini. Da Mantova Zuan Andrea passò a Milano, come cercherò dimostrare osservando lo stile delle candelieri qui illustrate.

Prima peraltro devo aprire una parentesi per far notare che il nostro Zuan Andrea, incisore in rame, non si deve confondere nè con Zuan Andrea Vavassori, detto Guadagnino

<sup>1</sup> Pubblicata per la prima volta da Charles Brun nella *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1876, t. XI, pagina 54.

<sup>2</sup> P. KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, Londra, 1901,

pag. 474.

<sup>3</sup> EPHRUSSI et DUC DE RIVOLI, *Zuan Andrea et ses homonymes* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1891).



N. 1



N. 2



N. 3

Zuan Andrea da Mantova: Candelieri ornamentali  
Roma, Gabinetto delle stampe



o Vadagnino, xilografo veneziano, nè con gli altri due xilografi Zuan Andrea. La confusione fu fatta dal Bartsch e dal Passavant, e, sebbene eliminata dall'Ephrussi e dal duca di Rivoli,<sup>1</sup> vien ripetuta ancora, perchè non spiegata in manuali generali, ma rimasta soltanto in un articolo di dodici anni or sono, perduto fra i tanti d'attualità della *Gazette des Beaux-Arts*.

Senza ripetere ora i vari ragionamenti usati dai due insigni studiosi per chiarire la confusione, mi basti dire che Zuan Andrea, per incidere tutte le opere attribuitegli dal Bartsch e dal Passavant, avrebbe dovuto vivere 114 anni!

Il nostro Zuan Andrea è chiamato da Simone Ardizoni: pittore di Mantova. Egli dunque, se non nacque a Mantova, ivi ricevette certamente la sua educazione artistica; e nel 1475 era già tenuto in conto alla Corte dei Gonzaga, tanto da muovere l'invidia dello stesso Andrea Mantegna.

Dà alcune incisioni rimasteci appare ad evidenza come nell'imitazione mantegnesca egli perdesse quasi completamente la sua originalità. E basta dare un'occhiata alle due stampe riprodotte dal Kristeller a pagine 350 e 373 dell'« Andrea Mantegna », per convincersi del plagio sulle opere del grande maestro. Passando poi da quelle stampe alle nostre candelieri si trova una grande rivoluzione avvenuta nello spirito di Zuan Andrea, e causata dall'imitazione di Fra Antonio da Monza, imitazione già indicata dal Kristeller in altre stampe di Zuan Andrea.<sup>2</sup>

Le miniature del *Pontificale* vaticano, della collezione Goldschmidt e dell'Albertina di Vienna,<sup>3</sup> quelle



N. 4



N. 5

Zuan Andrea da Mantova: Candelieri ornamentali  
Roma, Gabinetto delle stampe

<sup>1</sup> Op. cit.

<sup>2</sup> PAUL KRISTELLER, *Fra Antonio di Monza incisore* (*Rassegna d'Arte*, 1901, pag. 161).

<sup>3</sup> A. VENTURI, *Il Pontificale d'Antonio di Monza* (*L'Arte*, I, pag. 154).



del Libro d'Oro di Bona Sforza al British Museum <sup>1</sup> hanno con le dodici candeliere stretta relazione non solo nella forma dei capelli e degli occhi, nella grassezza strana dei putti,



N. 6



N. 7



N. 8

Zuan Andrea da Mantova: Candelieri ornamentali. — Roma, Gabinetto delle stampe

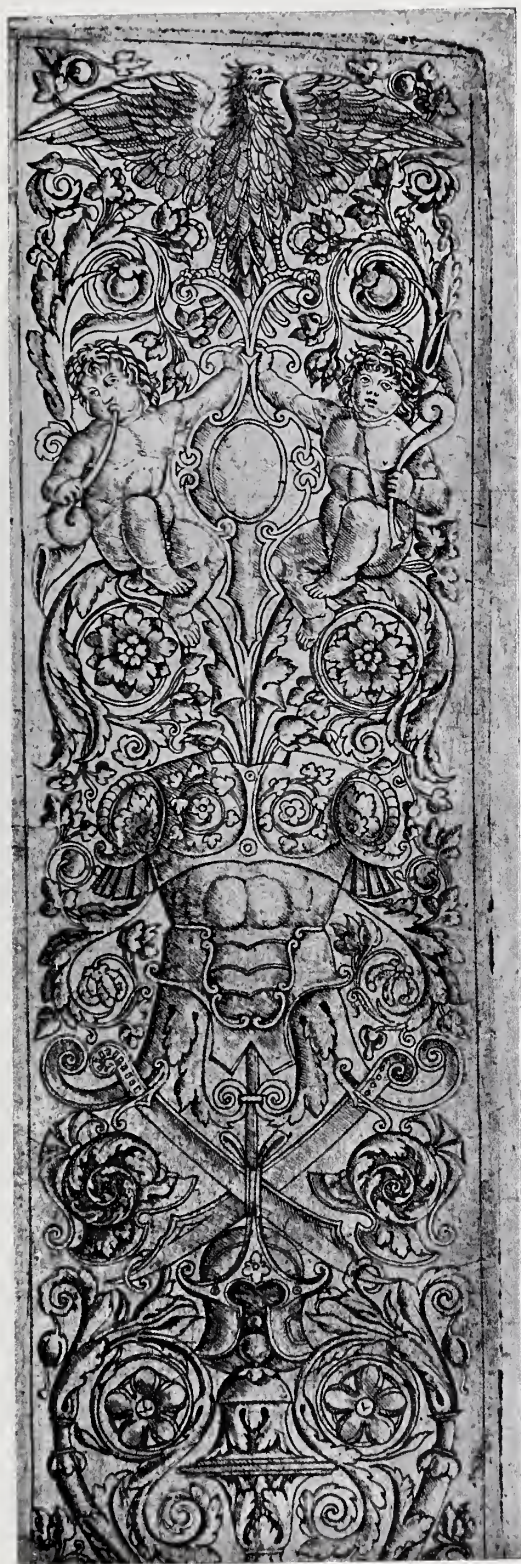
ma anche nello spirito di alcune scenette allegre, e nella positura stessa di qualche figura.<sup>2</sup> I lettori de *L'Arte* possono, per esempio, confrontare i due putti ritti sul trono della Madonna

<sup>1</sup> G. F. WARNER, *Miniatures and Borders from the Sforza Book of Hours*, Londra, 1894.

<sup>2</sup> Con caratteri uguali agli accennati è una minia-

tura, fin qui ignota, nel museo Malaspina a Pavia, rappresentante la Madonna col Bambino e santi.



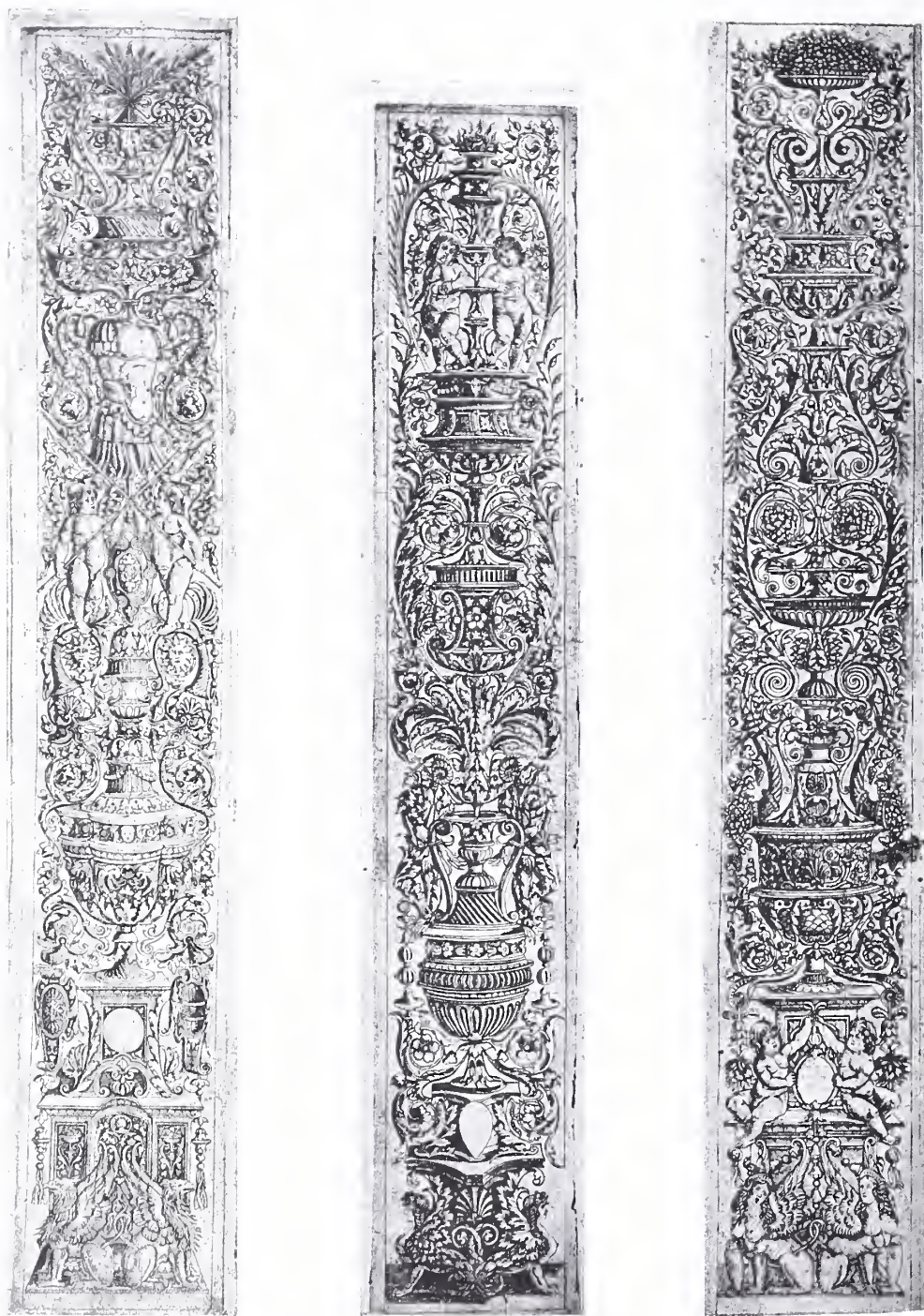


N. 9

Zuan Andrea da Mantova: Candeliera ornamentale  
Roma, Gabinetto delle stampe



di Fra Antonio nella collezione Goldschmidt<sup>1</sup> con quelli che si vedono nella settima candeliera (Bartsch, n. 22). Lo stesso scudo appoggiato con la punta in basso e trattenuto



N. 10

N. 11

N. 12

Zuan Andrea da Mantova: Candelieri ornamentali  
Roma, Gabinetto delle stampe

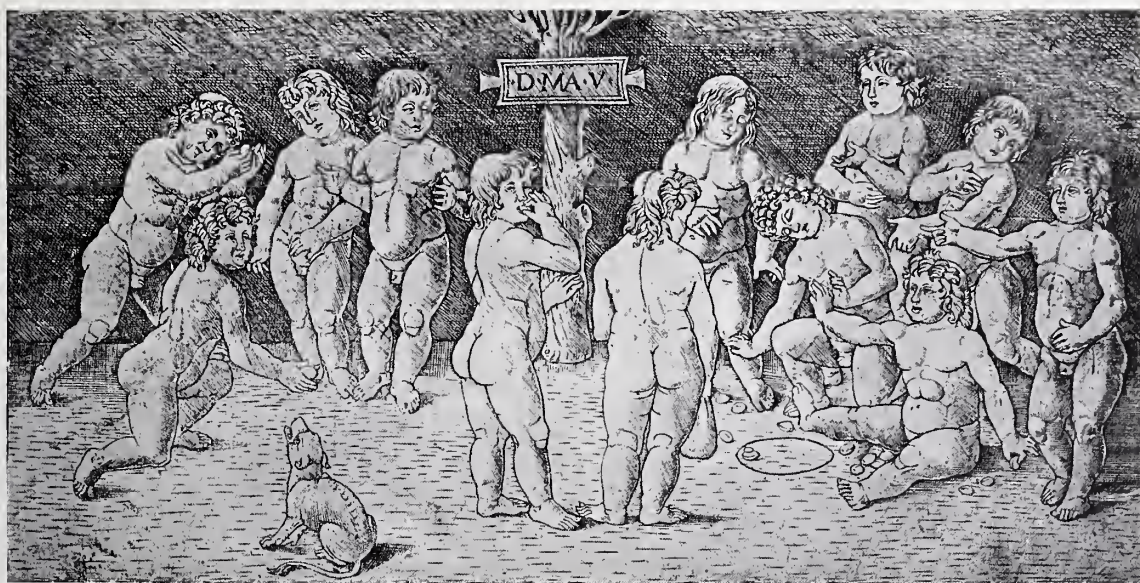
dalla mano sinistra; la stessa mossa ne' corpi de' putti per avvicinarsi a vicenda; la stessa forma di ali alle spalle; e da ultimo la stessa spezzatura nella rotella delle ginocchia de' putti

<sup>1</sup> Riprodotta ne *L'Arte*, I, pag. 161, op. cit.



che si trovano a destra., errore anatomico che vien ripetuto più volte da Zuan Andrea, come si vede nel *gioco alla piastrella* qui riprodotto. E la rassomiglianza si trova anche fra una miniatura della « Sforziada »<sup>1</sup> (parte inferiore del frontispizio) e la base della quinta candeliera (Bartsch, n. 27); il putto che riceve sculacciate ha la stessa positura del vinto alla *Lotta romana*.

Altri e molti confronti si potrebbero fare, come quello del Cristo che porta la croce, nella raccolta Goldschmidt,<sup>2</sup> con il tritone della terza candeliera (Bartsch, n. 30). Tutti ci porterebbero alle stesse conclusioni e ci farebbero supporre Fra Antonio il disegnatore delle candelieri. E la supposizione potrebbe anche essere confermata pensando che Zuan Andrea,



Zuan Andrea da Mantova: Putti che giocano  
Roma, Gabinetto delle stampe

il quale aveva perduta ogni originalità nell'imitare il Mantegna, l'avesse pure perduta nel copiare Fra Antonio.<sup>3</sup> Ma Zuan Andrea alla scuola d'Antonio non poté dimenticare le forme mantegnesche; così che nelle candelieri, frammischiate con le forme nuove, sono quelle umanistiche della scuola padovana, che invece non appaiono mai nelle opere fin qui conosciute di Fra Antonio da Monza.

I putti di Zuan Andrea hanno dell'atletico e mutano il gioco delle sculacciate nella lotta romana, e prendono posture oratorie nel gioco alla piastrella, e incrociano alabarde invece di scherzare con i cagnolini; portano talvolta sul capo anche l'elmo guerriero. Inoltre in alcune candelieri sono belle corazze tutte identiche a quelle che il Mantegna figurò nella stampa rappresentante le spoglie del Trionfo di Cesare (Bartsch, n. 14). Zuan Andrea rese robustamente classiche le forme già forti di Fra Antonio: alle sfingi della duodecima candeliera (Bartsch, n. 31) egli incise un petto muscoloso, come se le costole gonfie sporgessero fra l'ammasso delle carni, invece del bel petto velluto delle sfingi nel frontispizio della « Sforziada ».

Da Fra Antonio tuttavia Zuan Andrea imitò talvolta lo spirito furbesco, quando volle

<sup>1</sup> *L'Arte*, I, pag. 164, o anche WARNER, op. cit., tavola LXIII.

<sup>2</sup> *L'Arte*, I, pag. 162, op. cit.

<sup>3</sup> Nasce anzi il dubbio che le incisioni attribuite

dal Kristeller (op. cit.) a Fra Antonio da Monza non siano invece di Zuan Andrea, che incideva, imitandoli con tanta precisione, i disegni de' maestri contemporanei.

alternare le plastiche poseure dei putti con scenette graziose o di conigli che giocano (rappresentazione frequentissima in Fra Antonio), o di bambini che spandono acqua dandola a bere ai cani, o di piccoli satiri che si divertono con schizzetti di forma curiosa. Neppure nei duellanti a colpi di bastone è mancante affatto l'espressione scherzosa.

Ma l'imitazione di Fra Antonio e del Mantegna non spiega tutte le forme dell'arte di Zuan Andrea. Ricchi trofei d'istrumenti musicali e d'armi, sormontati da scudi d'Amazone, uomini che terminano in coda di serpe e hanno attorno ai fianchi un cumulo di foglie a guisa di aculei si osservano in varie opere di Zuan Andrea.<sup>1</sup> Dal Delaborde<sup>2</sup> è riprodotto un fantastico gruppo d'arabeschi che pare riassume tutti i più pazzi motivi ornamentali delle candelieri, i quali in complicate intrecciature quasi nascondono o serpenti dalla testa di donna e dal corpo che s'allarga in forma di lunga foglia, o grifi dal lungo becco ingrossato alla fine, o altri fantastici animali d'ogni sorta.<sup>3</sup>

Ecco la parte più notevole dell'opera di Zuan Andrea, parte che è ricchissima di motivi decorativi e armonizza in modo felice elementi di scuole diverse. Se il nostro incisore non fu d'ingegno molto forte, seppe tuttavia imitar bene maestri superiori a lui, e, traendo da ognuno di essi le idee e le forme che gli sembravano migliori, raggiunse una certa perfezione decorativa, che lo pone tra i buoni incisori del principio del XVI secolo.

Una collezione di dodici candelieri, come le pubblicate, ci deve additare a quale uso servissero al principio del Cinquecento. Si è visto come Fra Antonio ne abbia usata una per incorniciare il frontispizio della « Sforziada ». Un'altra volta egli pure ne disegnò per la miniatura dell'Albertina tratta da un codice di Alessandro VI Borgia e la disegnò bellissima, per far risaltare colla splendida cornice la composizione della « Pentecoste » in cui s'ispirò senza dubbio a uno degli scolari di Leonardo o a Leonardo stesso. Nulla dunque di più probabile che Zuan Andrea incidesse le sue come esempio per frontispizi, e anche per cornici di disegni o tele dipinte.

Valga la pubblicazione di queste belle stampe a insegnare ai moderni incisori, i quali di solito per ornare i capolavori letterari del giorno vanno a imitare il barocco d'oltralpe, come nel nostro paese siano esemplari d'arte decorativa molto più belli e non meno fantastici.

*Livc.*

<sup>1</sup> PASSAVANT, *Peintre-graveur*, vol. V, n. 51, 58, 61.

<sup>2</sup> *La gravure avant Marcantoine*, pag. 135.

<sup>3</sup> Nell'8ª candeliera (Bartsch, n. 28) alla figura

del Cristo benedicente che si trova in alto sono sottoposti fantastici ornamenti e mostruosi serpenti.

---

*Sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.*

---

ADOLFO VENTURI, *Direttore* - ETTORE MODIGLIANI, *Redattore capo*

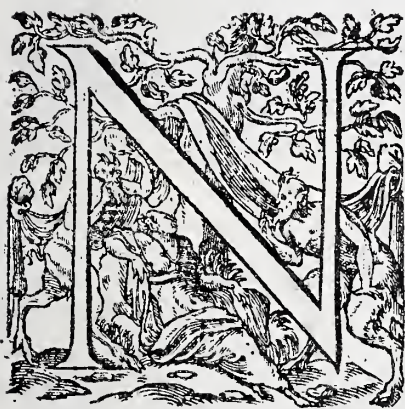
---

Roma — Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.



# ARTE DECORATIVA

## MOBILIO ITALIANO DEL RINASCIMENTO.



ELLA vita di Dello fiorentino, così scrive Giorgio Vasari:

«... Usandosi in que' tempi per le camere de' cittadini cassoni grandi di legname a uso di sepolture, e con altre varie fogge ne' coperchi, niuno era che i detti cassoni non facesse dipignere; ed oltre alle storie che si facevano nel corpo dinanzi e nelle teste; in su i cantoni, e talora altrove, si facevano fare l'arme, ovvero insegne delle casate. E le storie che nel corpo dinanzi si facevano, erano per lo più di favole tolte da Ovidio e da altri poeti; ovvero storie raccontate dagli storici greci o latini; e similmente cacce, giostre, novelle d'amore, ed altre cose somiglianti, secondo che meglio amava ciascuno. Il di dentro poi si foderava

di tele o di drappi, secondo il grado e potere di coloro che gli facevano fare, per meglio conservarvi dentro le veste di drappo, ed altre cose preziose. E che è più, si dipingevano in cotal maniera non solamente i cassoni, ma i lettucci, le spalliere, le cornici che ricingevano intorno; ed altri così fatti ornamenti da camera, che in que' tempi magnificamente si usavano, come infiniti per tutta la città se ne possono vedere. E per molti anni fu di sorte questa cosa in uso, che eziandio i più eccellenti pittori in così fatti lavori si esercitavano, senza vergognarsi, come oggi molti farebbono, di dipignere e mettere d'oro simili cose».

Insieme con Dello a cui si attribuiscono, senza però alcun sicuro fondamento, molte tavole di cassoni sparse nelle varie collezioni d'Europa, insigni pittori come Pesellino, Filippino Lippi, Paolo Uccello, Luca Signorelli, Piero di Cosimo ed altri moltissimi, non sdegnarono di prestare l'opera loro alla decorazione dei mobili; e Giorgione ci ha lasciato i due meravigliosi quadretti, conservati nel Museo Civico di Padova (nn. 162 e 170), i quali certo con altri oggi smarriti servirono ad ornare gli sportelli di qualche ricco armadio veneziano. Quest'uso di decorare con pitture i mobili è molto antico, ché già Cennino Cennini nel suo *Libro dell'arte* dedicò ad esso un capitolo intitolato: « Come dèi lavorar cofani o vero forzieri, e il modo di adornarli e colorirli »; e continuò fiorento nella prima metà del cinquecento tenuto in onore da maestri come Andrea del Sarto, Granacci, Franciabigio, Bachiacca. Non meno ricche erano le decorazioni di intagli, di stucchi, di intarsii, e lo stesso Donatello dette mano a tali opere, sempre al dir del Vasari, che parlando di Dello aggiunge: « Egli dipinse particolarmente a Giovanni de' Medici tutto il fornimento d'una camera, che fu tenuto cosa veramente rara ed in quel genere bellissima. E Donatello, essendo giovanetto, dicono che gli aiutò, facendovi di suo mano con stucco, gesso, colla e matton pesto alcune storie ed ornamenti di bassorilievo, che poi messi d'oro accompagnarono con bellissimo vedere le storie dipinte ».

Così finemente adorni, questi mobili passavano senza alcuna trasformazione dalla vita nell'arte, dalle case delle gentili donne fiorentine alle dimore dei santi ritratte nelle tavole meravigliose: mona Simonetta e mona Lampiada prestavano le loro vesti e i loro seggi alla



Fig. 1 — Cassone scolpito e dorato del secolo xv  
Roma, Collezione del sig. Giorgio Sangiorgi

Vergine del cielo, e Ginevra de' Benci accoglieva nella sua ricca casa, tra i belli arredi, Sant'Anna che dà alla luce Maria, quale si vede dipinta dal Ghirlandaio nel coro di Santa Maria Novella. Il mobilio antico, dunque, oltre all'importanza che ha come opera d'arte,

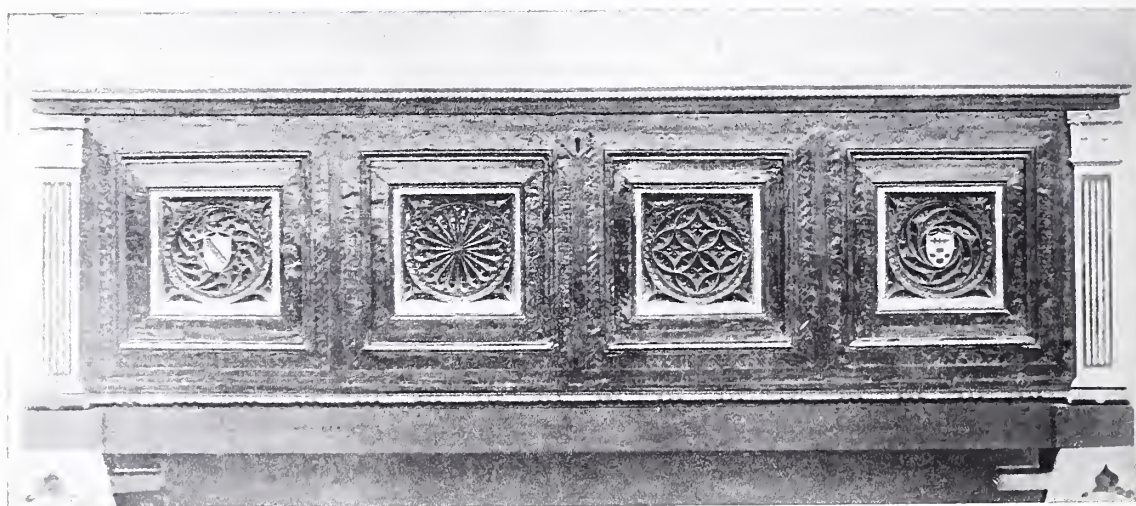


Fig. 2 — Cassone intagliato del secolo xv  
Parma, presso il sig. Casa

fornisce argomento a studi di grande interesse storico e artistico, i quali mentre ci servono a ricostruire l'ambiente intimo in cui vissero gli uomini del tempo passato, ci aiutano a ritrovare elementi certo non trascurabili, che la grande arte mise a profitto.

Un bel libro sui *Mobili italiani del Rinascimento* ci ha dato di recente Wilhelm Bode,<sup>1</sup>

<sup>1</sup> W. BODE, *Die italienischen Hausmöbel der Renaissance*, Leipzig, Seemann. Dall'opera del Bode riproduciamo alcune delle illustrazioni del presente scritto.



nella bella collezione di *Monografie d'arte industriale*, edita dalla casa Seemann di Lipsia. L'opera dell'insigne storico tedesco è ben lungi dall'esaurire tutte le questioni che si presentano in questo importante argomento, ma appunto per esser dettata in forma elegante e piana



Fig. 3 — Cassone veneziano del secolo xv  
Milano, Museo Civico

riesce piacevole a tutti nella lettura e quindi è riuscita benissimo nel suo scopo di rendersi bene accetta al gran pubblico per cui fu composta.

Il Bode con criterio giustissimo divide il suo libro in capitoli secondo le varie regioni



Fig. 4 — Cassone intagliato del secolo xvi  
Parma, presso il sig. Casa

d'Italia, perché naturalmente anche questa come tutte le altre espressioni dell'antica arte nostra, presenta da provincia a provincia, e direi quasi da città a città, caratteri propri e individuali. Le forme e lo svolgimento del mobilio sono nelle varie contrade d'Italia sostanzialmente diversi; da ogni altro si stacca soprattutto il mobilio veneziano per causa delle speciali decorazioni architettoniche del luogo, per la singolarità della vita e per le relazioni con l'Oriente, dal quale attraverso i secoli Venezia prese non solo le stoffe e i tappeti, ma anche i mobili. Le Marche hanno uno stile rigido e severo, che per tutto il Quattrocento si attiene strettamente alle forme gotiche; in Genova e nella Riviera si manifesta una stretta



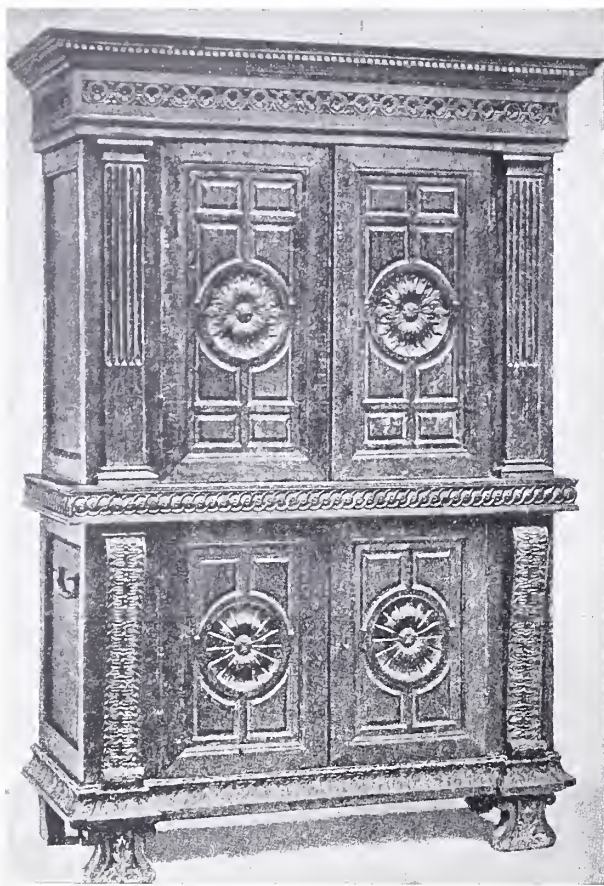


Fig. 5 — Armadio fiorentino, circa dell'anno 1550  
Berlino, Kunstgewerbe Museum

dai magazzini di Santa Maria Nuova, e presenta motivi ornamentali ancora semplici: cavalieri, animali e piante stilizzate, ai lati delle quali stanno piccole figure; ma presto questi motivi si svolgeranno, si arricchiranno, finchè vedremo sul davanti delle casse le belle allegorie e le favole classiche, e le Novelle del Boccaccio e i *Trionfi* del Petrarca. Come questi cassoni si usavano assai spesso per racchiudere il corredo delle fanciulle che andavano a nozze, così furon preferite nell'adornarli le storie d'amore e di cavalleria; guerrieri che combattono sotto gli occhi delle loro donne, Amore sul carro trionfale con la turba dei suoi prigionieri, Griselda che innanzi alla compagnia del marchese di Saluzzo indossa le ricche vesti nuziali. Nei cassoni decorati con intagli o con bassorilievi di stucco e di pastiglia, si svolgono le stesse scene, ma naturalmente semplificate, e più spesso soltanto piante, animali, sirene e centauri, e stemmi con le imprese familiari sorretti da puttini.

Quasi sempre i cassoni poggiano su zampe leonine, reminiscenza dell'uso medievale di porre pilastri e colonne sul dorso di leoni, e certo nei tempi più antichi si adoperò l'intero animale a sostenere il mobile, come si vede ad esempio nel cassone della collezione del signor Giorgio Sangiorgi di Roma, qui riprodotto (fig. 1). Il cassone del Sangiorgi di legno di noce, appartenne probabilmente a qualche chiesa e servì per riporre arredi e oggetti sacri, perchè presenta sul davanti, entro tondi circondati di foglie, busti di apostoli e di santi intagliati e dorati; ed è opera di un artista che sebbene impacciato e duro nel panneggio sapeva imprimere un certo carattere alle figure. Un altro bel cassone inedito conservato presso il signor Casa in Parma (fig. 2) ha nella sua faccia anteriore entro cornici intarsiate quattro specchi con ornati gotici di vario disegno, motivo questo molto comune nel secolo XV, che si rivede nel cassone del Museo Nazionale di Firenze (fot. Alinari, n. 2747) con quattro formelle tra

parentela con i mobili della Francia meridionale. Ma lo svolgimento più singolare ed importante l'arte del mobilio l'ebbe in Toscana e specialmente a Firenze. Qui troviamo il più gran numero di scultori, di intarsiatori, di falegnami, e le loro opere, specialmente gli stalli dei cori si conservano ancora nelle chiese, spesso con le firme degli autori; qui prima che altrove l'industria dei mobili assunse al grado e all'importanza di vera arte. E a Roma si ritrovano pure quasi tutti i caratteri toscani nel periodo dell'alto Rinascimento quando le arti vi erano in fiore, perchè i principali artisti ed operai venivano chiamati da Firenze alla Corte pontificia.

\* \* \*

Uno dei più importanti e forse il più usato tra i mobili del Rinascimento è il *cassone* o *cassa* che si impiegava in diversi modi: per riporvi le vesti, per sedile, per tavola, per letto, e si portava anche in viaggio dove per questi suoi molteplici usi riusciva di grande utilità. Uno degli esempli più antichi di tali mobili decorati con pitture si vede nel Museo Nazionale di Firenze, in una cassa del 1425 circa, proveniente



cornici ad intarsio, le quali hanno il disegno delle finestre delle cattedrali gotiche; e ad Arezzo nel coro di San Francesco, in fondo alla piccola corte che Piero della Francesca mise avanti alla stanza della Vergine annunciata, si vede una porta pure ornata di formelle gotiche con intrecci identici a quelli del cassone fiorentino.

A Venezia predominano le decorazioni in stucco con disegni che hanno insieme sapore classico e orientale: eleganti candelieri imitate dall'antico alzano il loro tenue stelo tra animali alati e piante sul gusto di quelle che ornano i tappeti persiani. Vedasi ad esempio il bel cassone del sec. XV con fregi in stucco, del Museo Archeologico di Milano (fig. 3), che può mettersi benissimo a riscontro con quelli del South Kensington e del Museo artistico-industriale di Berlino, pubblicati dal Bode (figg. 66 e 67); tutti e tre hanno sviluppati i motivi ornamentali e mancano di figure; solo in quello di Milano compaiono come eccezione delle mascherette classiche tra volute di foglie. Del resto col principio del cinquecento le rappresentazioni figurate tendono a scomparire: il cassone che era già il mobile principale della casa diviene secondario quando si

va generalizzando l'uso degli armadi e delle cassa panche. Non dovendo più servire come sedile, il cassone perde anche la sua forma rettilinea; le sue pareti si curvano e si gonfiano così da render impossibile su una superficie curva le decorazioni dipinte o in rilievo, finché prende la forma di sarcofago: si foggia « a uso di sepolture » come dice il Vasari. Singolar

sorte questa di una forma d'arte che passa da un ufficio funebre a uno d'amore; che dopo aver contenuto le spoglie mortali dell'uomo, serve a conservare i corredi nuziali. Col procedere del secolo XVI venendo a mancare la moda di ornare le casse con intere rappresentazioni cadde l'uso di dipingerle, e gli intagliatori si limitarono a dividere in scomparti il davanti, ponendovi solo cariatidi che sostengono il coperchio o puttini danzanti e angeli che reggono gli stemmi gentilizi; esempî di questo genere: il cassone posseduto dal signor Casa in Parma (fig. 4), un altro del Museo Civico di Milano (fot. Alinari, n. 14257), uno a Firenze nel Bargello, e un quarto che si vede in San Jacopo in campo Corbolini nella stessa città.

Anche la *credenza* fu per l'Italia un mobile molto in voga, e già nel primo rinascimento si era determinata nella sua forma caratteristica: era larga, di media altezza, ad un solo piano, con molti cassettini, e la sua superficie superiore poteva anche adoperarsi come tavola da



Fig. 6 — Sedia padovana a *iccasce*, del secolo XV  
Vienna, Collezione del dott. A. Figdor

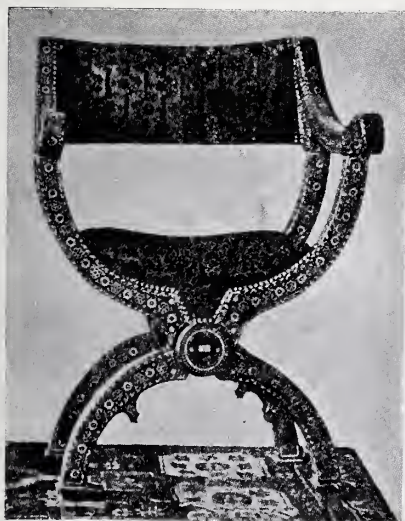


Fig. 7 — Sedia certosina  
Vienna, Collezione del dott. A. Figdor

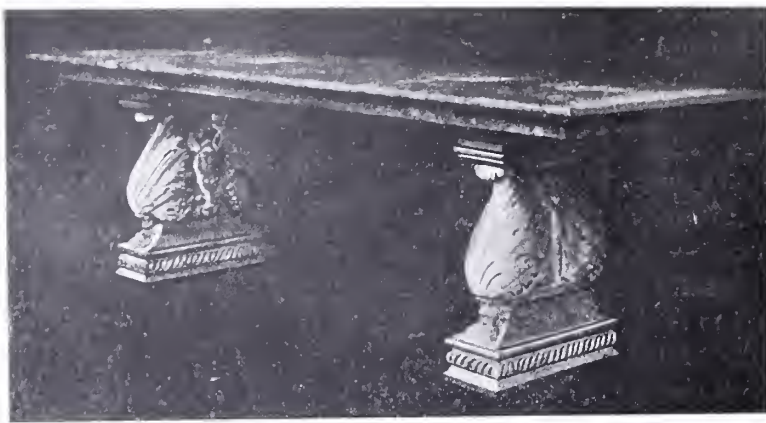


Fig. 8 — Tavola fiorentina in marmo, circa dell'anno 1475

principalmente nelle chiese per conservare i sacri arredi, e col progredire del quattrocento fu poi molto in uso l'armadio da scrivere col generalizzarsi della scrittura, sia per la necessità di conservare le lettere e le carte d'ogni genere, sia per tenervi gli utensili per scrivere ed averli prontamente sottomano. Le decorazioni degli armadi furono pure di tarsie ed intagli nelle cornici e nelle imposte: il Kunstgewerbe Museum di Berlino ne possiede uno con formelle rotonde in cui sono intagliati dei fiori (fig. 5), motivo che si rivede in un grandissimo armadio nella sacrestia del duomo di Orvieto, in cui sul davanti dei numerosi tiretti stanno entro cavità rotonde delle foglie che vi sembrano incastrate a viva forza, e coi lembi si ripiegano in fuori.

Quanto alla forma e allo svolgersi dei mobili da sedere nel primo rinascimento non siamo chiaramente informati; poco si ricava dai quadri e dalle stampe del tempo; le forme che son comuni nel cinquecento, come lo sgabello, la sedia propriamente detta e la sedia a braccioli si trovano anche nel secolo XV, ma come osserva giustamente il Bode, solo verso la fine. Meritevole di attenzione è la *ciscranna*, sedile con spalliera mobile che si poneva generalmente accanto al fuoco; ma la forma predominante è quella delle sedie pieghevoli dette a *iccasse* (fig. 6) da cui derivano quasi tutte le altre. Nella collezione Figdor in Vienna si vede in una sedia «alla Savonarola» un bell'esempio del cosiddetto *lavoro alla certosina* (fig. 7). Questa decorazione ad intarsio usata specialmente nella certosa di Pavia e negli altri conventi dei monaci dello stesso ordine in Lombardia già alla fine del secolo XV, consiste nel porre a disegno delle tesserine talvolta di legno e più spesso d'avorio e di madreperla, incastrandole in appositi incavi fatti nelle tavole che si vogliono ornare; oltre alla sedia suddetta un bellissimo saggio di lavoro alla certosina si vede in un cassone del Museo di Kensington a Londra, riprodotto dal Bode.

Gli Italiani del Rinascimento non conobbero la necessità di tenere numerose tavole che oggi hanno una parte grandissima nell'arredamento della casa: tutt'al più si trova nelle stanze una sola tavola quadrangolare, allungata e non troppo larga: i piedi sono due e decorati con leoni

servizio; e nei giorni di festa facevano su essa bella mostra di sè ricche maioliche e vassellami d'argento.

La credenza mantenne questa forma fino nel periodo barocco e nel tempo più antico fu ornata con tarsie, in seguito con intagli, e da essa si sviluppò sul cadere del secolo XVI il cassettone o *commode*, usitatissimo poi nello stile rococò. Gli armadi, più stretti e più alti della credenza, si adoperarono in antico prin-

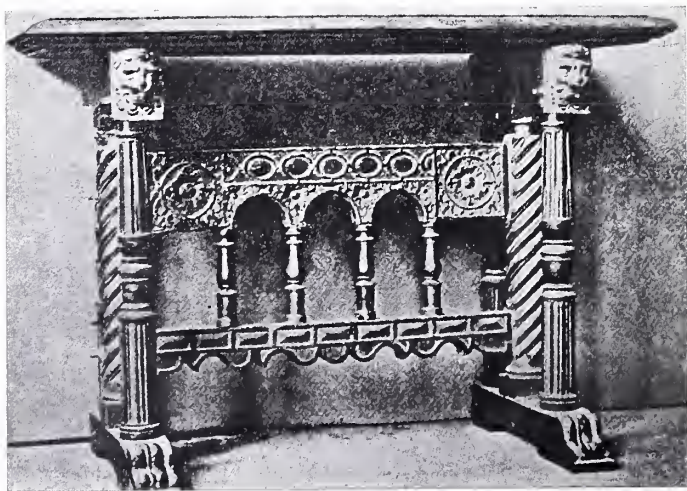


Fig. 9 — Tavola ligure  
Firenze, già presso il signor S. Bardini



o cariatidi o con ricchi fogliami: in generale son di legno, ma non mancano esempî in marmo (fig. 8). Una bella tavola della Liguria, già presso il signor Bardini a Firenze (figura 9), mostra bene l'influsso dell'arte francese in quella provincia; è interamente dipinta e in alcune parti dorata, ed ha due stretti sostegni formati ognuno di tre colonnine posanti su fasce trasversali, e le due centrali sono unite da una piccola galleria di svelte colonnette, tutte caratteristiche dei mobili di Francia: il South Kensington Museum possiede una maestosa tavola romana di marmo di forma

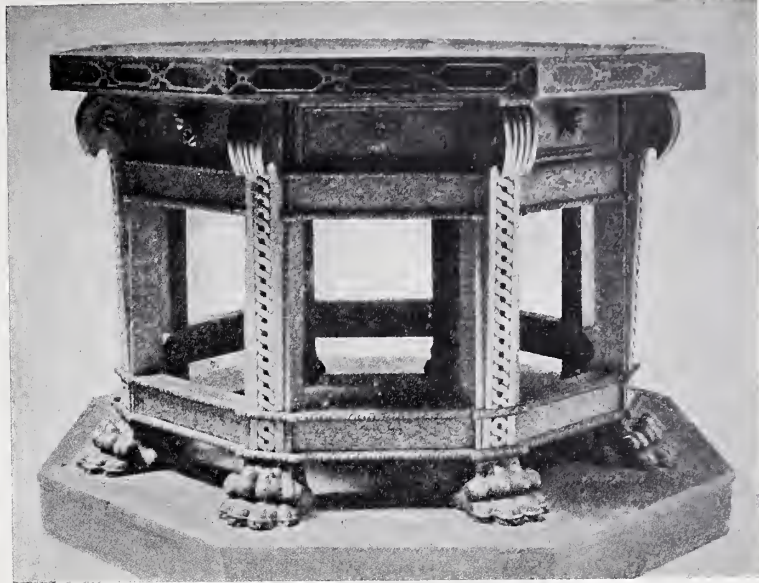


Fig. 10 — Tavola romana di marmo  
Londra, South Kensington Museum

poligonale di schietto carattere classico, che un tempo doveva benissimo adattarsi nelle ampie sale dei palazzi architettati da Bramante e dal Peruzzi (fig. 10).

In un tempo in cui il sentimento della bellezza era così universalmente diffuso, i mobili come tutti gli altri prodotti dell'industria nascevano naturalmente vestiti del sorriso dell'arte; e gli uomini del Rinascimento li amavano questi compagni della casa, adorni testimoni di tutte le loro intime passioni. Quando un Giovan Battista della Palla volle spogliare dei bei fornimenti, opera di Baccio d'Agnolo, per venderli al re di Francia, la casa di messer Francesco Borgherini, Margherita Acciaiuoli, moglie di costui, lo accolse con quelle celebri parole che ancora una volta meriterebbero di esser ripetute per intero: « Adunque, vuoi tu esser ardito Giovan Battista, vilissimo rigattiere, mercantuzzo di quattro denari, di sconfiggere gli ornamenti delle camere de' gentiluomini, e questa città delle sue più ricche ed onorevoli cose spogliare, come tu hai fatto e fai tuttavia, per abbellire le contrade straniere ed i nemici nostri?... Questo letto che tu vai cercando per lo tuo particolare interesse e ingordigia di denari... è il letto delle mie nozze il quale io intendo col proprio sangue e colla stessa vita difendere... ».

Conserviamoli dunque questi bei frammenti di un mondo lontano, e ognuno di essi studiato con amorosa cura ci dirà una pagina ignota della nostra vita antica, dal maestoso trono di Giuliano de' Medici, alla piccola cornice dello specchio in cui mona Selvaggia e mona Amorrarina miravano le loro bellezze celebrate nelle laudi dell'elegantissimo Firenzuola.

ANTONIO MUÑOZ.

---

*Sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.*

---

ADOLFO VENTURI, *Direttore* - ETTORE MODIGLIANI, *Redattore capo*

---

Roma — Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.

















GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00618 8698



